Ghici cine joacă în ultimul film?

Draga Olteanu-Matei. În **Acțiunea «Autobuzul»**, ca în atîtea alte filme (50 sau 51 la număr pînă astăzi) există o «acțiune Draga Olteanu-Matei». Explicația e simplă, Draga noastră e suprasolicitată: din trei în trei filme. Fiindcă regizorii cred că un actor mare e făcut pentru film (ca să le salveze filmele adică, apărînd într-un episod, două). N-am văzut încă un scenarist (în afară de... Draga Olteanu-Matei!) sau vreun realizator care să gîndească invers, adică normal: filmele ar trebui scrise și făcute și pentru actori ca Draga...

Cultura și cultivarea talentului

Ion Caramitru. Înainte de tăcere obligă, cred (și nu numai pe subsemnatul), să ieșim, în ceea ce-l privește pe Ion Caramitru, din tăcerea pe care, din prudență, poate, am păstrat-o pînă acum și să afirmăm, în sfîrșit, cu mîna pe inimă: Caramitru e unul dintre actorii noștri de frunte. Și asta nu e puțin lucru, într-o cinematografie cu atît de puține filme foarte bune, dar cu atît de mulți actori foarte buni...

O picătură cît un ocean

Marin Moraru.
În **Cianura și... picătura de ploaie,** un rol
cît o... picătură, dar filmul
ar mai fi fost același
fără Marin Moraru?
O întrebare inutilă:
în fața lui
Marin Moraru ajungem
smeriți și ieșim recunoscători;
el ne face mai deștepți,
mai lucizi,
mai pregătiți să înfruntăm
cu ironie prostia,
atunci cînd o întîlnim.
Ceea ce nu
se întîmplă prea rar...

Rolul: o profesiune de credință

Emanoil Petruț. La **Revanșa** am gîndit din nou că Emanoil Petruț repetă, cu fiecare film, o imensă greșeală: crede prea mult în personaj. Istoria cinematografiei noastre va consemna, în cadrul unor vremi din care nu vor rămîne prea multe filme de antologie, roluri. Și printre acestea, multe vor fi cele ce au fost create de Petruț. Iar faptul că el crede din toate puterile în personajele sale, le conferă acestora o amprentă puternică, credința actorului în menirea artei sale...

O vocație statuară

George Constantin. El este, indiscutabil, un actor mare (doamne, de cîte ori trebuie să scriu cuvîntul ăsta «mare», cînd mă refer la actori!), chiar dacă îl vedem pe ecranele normale **(Pentru Patrie)** sau pe cele... mici **(Eroi au fost, eroi sînt încă);** cred că George Constantin este (deocamdată) ultimul descendent pe linia Mihai Popescu—George Vraca. George Constantin este el însuși un întreg capitol în istoria — strălucită — a artei noastre actoricești.

Nobilul surîs al Giocondei

Silvia Popovici. În **Trepte pe cer,** rolul Silviei Popovici e marcat de noblețe. Dar Silvia e o actriță care-și înnobilează toate rolurile...

Singurătatea actorului de cursă lungă

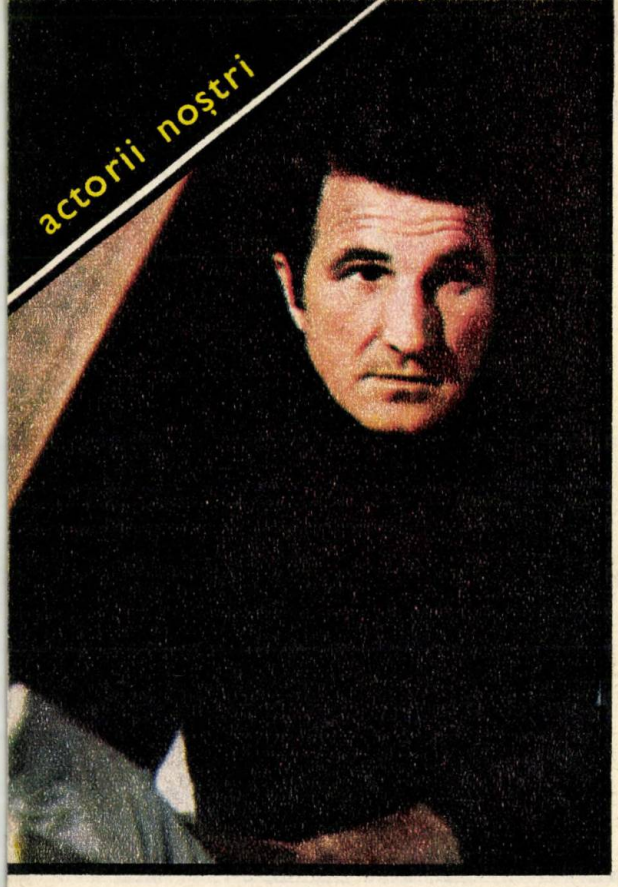
Gheorghe Cozorici. L-ați văzut pe Gheorghe Cozorici în **Urgia?** Știați că el poate trece de la roluri anonime la Shakespeare? Știați că a salvat multe filme, conferindu-le acestora ceea ce autorii lor n-au reușit, adică amprenta seriozității creatoare? Știați că nici pentru el nu s-au scris încă rolurile pe care de multă vreme le așteaptă?

Toată numai adevăr

Luiza Orosz. Publicul n-are nevoie să vadă un interpret prea des ca să știe dacă îi poate acorda toată atenția sa afectuoasă: pe Luiza Orosz am întîlnit-o pe ecran, pînă acum mi se pare că numai de două ori (ultima oară în **Urgia)** și iată, la fiecare nouă premieră, îi căutăm cu încredere numele pe generic.

Toate drumurile duc în lume

Irina Petrescu și **Ion Dichiseanu** (și nu numai în **Acțiunea «Autobuzul»**) sînt doi actori condiționați de ei înșiși: farmecul și intuiția lor îmbogățesc cadrul (și chiar dramaturgia filmului), mult dincolo de parametrii în care li se înscrie rolul. Și totuși sînt atît de deosebiți: Irina re-creează rolul, insuflîndu-i întotdeauna un tragism superior, iar Dichiseanu se detașează de personaj, cu o ironie secretă, luîndu-l de mînă și purtîndu-l (ca un tată propria lui odraslă), pe cărările descoperirii lumii. Iar lumea lor, a Irinei Petrescu și a lui Ion Dichiseanu, e și lumea noastră, la care visăm, lumea marelui public.



Inimitabilul

Gheorghe Dinică. În **Trepte pe cer** și **Doctorul Poenaru,** și nu numai aici: Gheorghe Dinică. Îl privești și nu te poți reține a gîndi la paradox: avem atît de mari actori și totuși... Oricum, tot e bine că-l avem pe Dinică.

Forța subtextului

Octavian Cotescu. Pentru el un an cu apariții-fulger, cu personaje de scurt-metraj **(Pentru Patrie, Aurel Vlaicu),** statura artistică a lui Cotescu nu se măsoară în kilometri de peliculă. Zîmbetul lui, privirea lui, inflexiunea lui îl trimit întotdeauna pe spectator la un subiect care dă replicii amploare și încă altceva...

Omul celor 1000 de chipuri

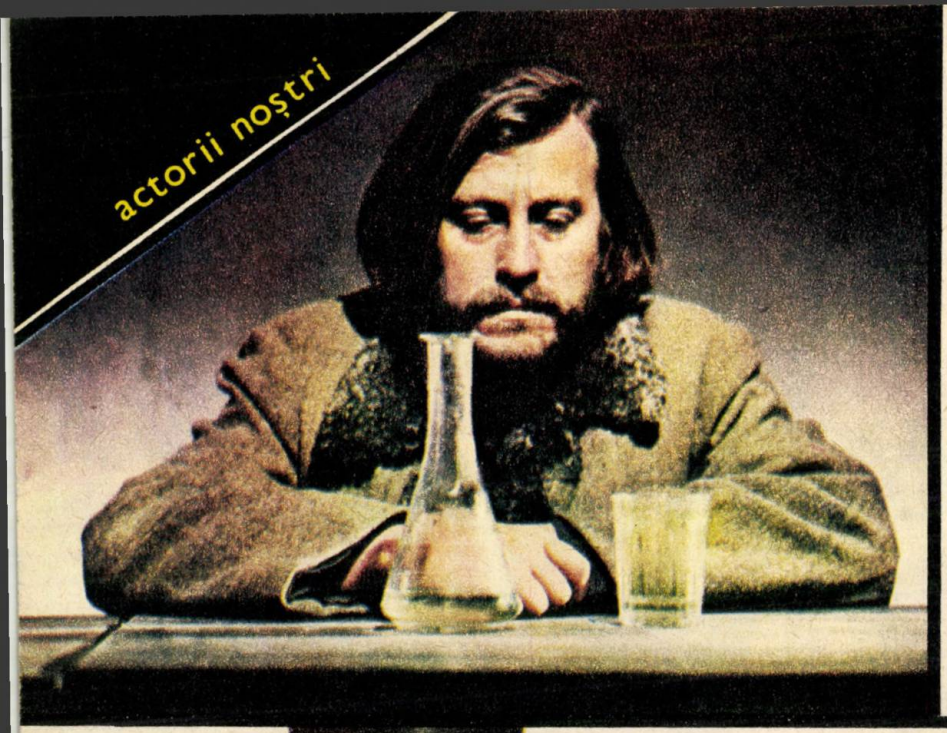
Victor Rebengiuc. Profetul, aurul și ardelenii, Doctorul Poenaru, Cianura și picătura de ploaie,
și cîte filme au mai fost
și cîte vor mai fi:
Victor Rebengiuc,
omul cu o mie de fețe.
Aparent cu totul
disparate,
avînd aceleași trăsături
comune: o nemaipomenită vitalitate,
o dorință uriașă de a da viață, de a crea, de a nu
lăsa nimic pe seama întîmplării.
Un actor care
nu așteaptă aplauzele.
Le impune.

Un trio pentru toate genurile

Sergiu Nicolaescu. Nepăsător, nonşalant, călărind spinări de armăsari cu şa, fără şa şi, bineînţeles, pe spinarea de celuloid a filmelor sale, Sergiu Nicolaescu (aţi văzut şi **Revanşa?**) se aruncă de pe cal direct cu capul în apa adîncă a unui rol, ţinîndu-şi respiraţia multă vreme, ieşind la suprafaţă cînd nu te aştepţi, înotînd voinicește în brasse sau, şăgalnic, fluture. Sergiu se ţine drept pe coama valului, nu se sperie de balaurul imposibilului, descarcă în ei nesfîrşite şiruri de cartuşe şi seara, tîrziu, se întoarce acasă şi se culcă, aproape fără să mai privească numeroasele sale trofee, atîţia balauri împăiaţi, fixaţi pe pereţi pentru o neîntreruptă împrospătare a singurei memorii, aceea a trandafirului...

Gina Patrichi. O ratată, o femeie care şi-a ratat împlinirea iluziilor: Gina Patrichi în **Rătăcire.** Numai o foarte mare actriţă poate juca rolul unei ratate. Dar Gina trece victorioasă prin toate rolurile. Din păcate, şi pe **lîngă** atîtea roluri pe care le-ar fi putut juca şi pe care scenariştii şi regizorii le-au ratat, necreîndu-le.

Amza Pellea. L-am văzut în **Cîntarea României** pe Amza, sărutînd cu pioşenie mîna unei bătrîne. Erau în acel gest, şi dragostea, şi respectul, şi smerenia unui mare artist faţă de mama care l-a născut: Ţara lui.

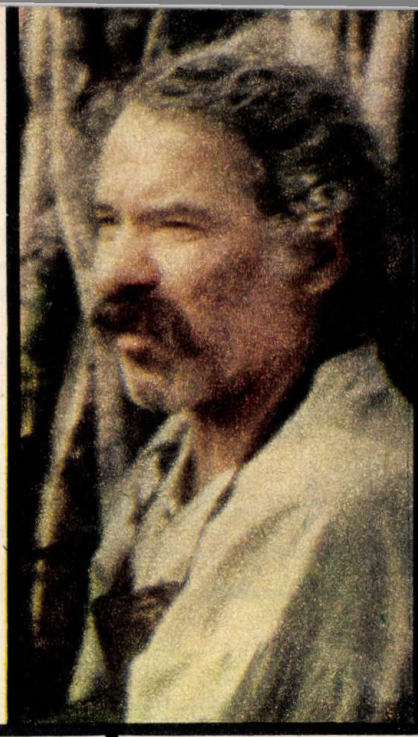


Lăsați actorii să vină în film!

Liviu Rozorea. Înainte de tăcere ne-a oferit o surpriză: un actor sigur de el, neașteptat, polarizînd atenția spectatorului, conducînd cu subtilitate publicul pe drumurile nebănuite ale personajului: Liviu Rozorea, el însuși devenit un personaj. Îi urăm ceea ce, desigur, își dorește, adică noi succese.

Actorii rămîn tineri

Mihai Mereuță. Minia: un film care ne reamintește că Mihai Mereuță este unul dintre acei actori de care o cinematografie are oricînd nevoie, că anii care trec nu-l despart pe actor de public, dimpotrivă, îl apropie și mai mult de el pînă la identificare...



Fermecătorii, irezistibilii

Jean Constantin e un «criminal» care repetă mereu aceeași crimă (ca și în **Acțiunea «Autobuzul»**); iar victima sa e și ea mereu aceeași: el însuși. Adică e victima propriului talent. E de-ajuns să-l vedem că să uităm de grijile noastre, mai mari sau mai mici, și să rîdem. Iar regizorii ne șantajează (sentimental), oferindu-ne mereu un Jean Constantin ca să rîdem... Jean face și el haz (de necaz) și acceptă să le facă jocul. Deocamdată doar el (și cîteva milioane de spectatori) știm că poate mult mai mult. Deocamdată. Poate vor afla și acei autori care...

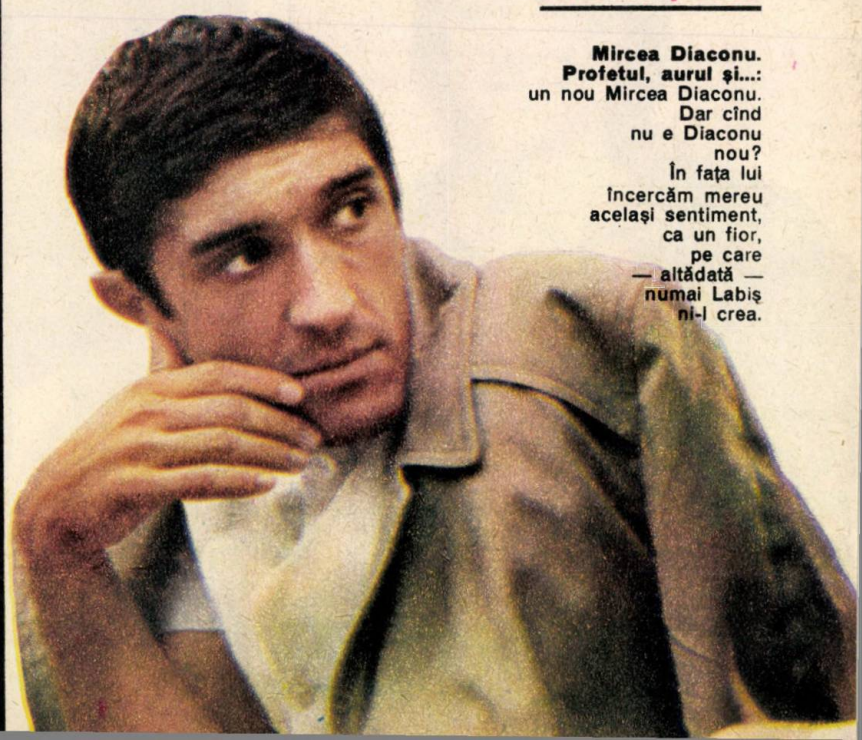
Vasilica Tastaman... Și să n-o uităm pe Vasilica Tastaman (dar cine poate s-o uite, chiar dacă n-a văzut-o în 1978, decît în **Eu, tu și Ovidiu?**); uneori, regizorii sînt geniali: dacă Jean Constantin face publicul să rîdă și dacă Tastaman la fel, atunci de ce nu i-am pune să joace împreună, că publicul ar rîde de două ori mai mult, adică îndoit... De unde se vede că uneori (și rar) chiar și regizorii pot avea dreptate... Personal, aș vrea s-o văd însă pe Vasilica într-un rol care să i se încredințeze **nu** pentru că are priză la public...

Cosînzeana, după examenul de stat

Diana Lupescu. E atît de aproape fericirea se cheamă filmul în care a apărut Diana Lupescu, în preajma absolvirii institutului și a împlinirii visului ei: să devină actriță... Acum este actriță la Bacău, vine prin capitala în care și-a făcut ucenicia să joace în filme pentru televiziune; și în ochii ei, și în zîmbetul ei de angel dăinuie și acum speranța și hotărîrea de a deveni actriță. La vîrsta ei «scena e o lume și lumea e o scenă»...

Cum vă place

Mircea Diaconu. Profetul, aurul și...: un nou Mircea Diaconu. Dar cînd nu e Diaconu nou? În fața lui încercăm mereu același sentiment, ca un fior, pe care — altădată — numai Labiș ni-l crea.



Șarm în si bemol

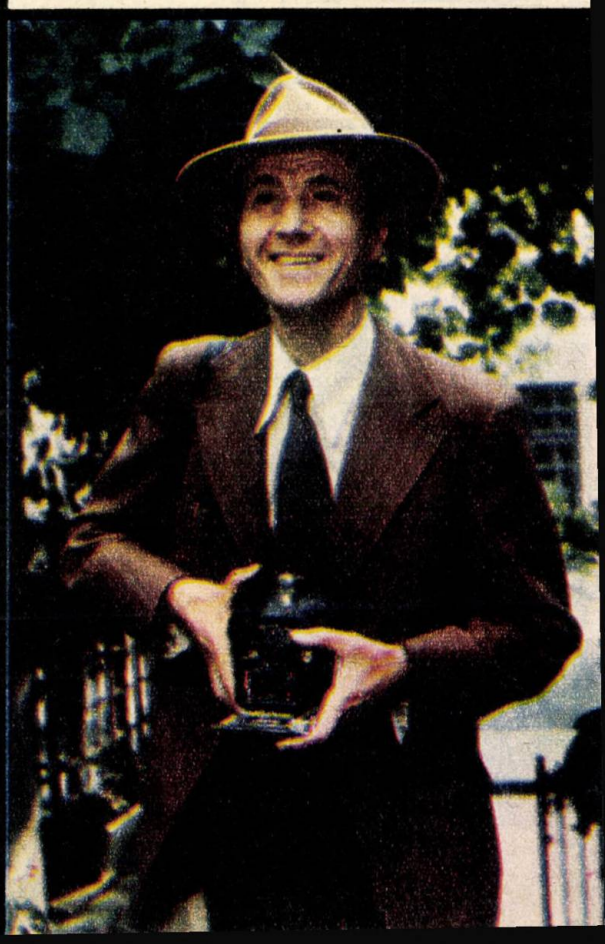
Margareta Pîslaru. În 1978, «o fată fermecătoare» a cîntat în **Melodii, melodii:** Margareta Pîslaru. Cu același farmec binecunoscut și de atîta vreme verificat și prin care și-a subjugat un public larg; același public care știe să aprecieze și muzica populară și muzica ușoară, nu se poate să n-o iubească pe Margareta...

Tăcerea, cea mai bună replică

Valeria Seciu. În acest an am văzut-o pe Valeria Seciu în **Înainte de tăcere.** Ce straniu, ce bizar, ce coincidență, dar titlul filmului ne aduce aminte că Valeria Seciu poate fi neîntrecută în a spune ce are de spus nu numai prin cuvinte — care sînt totuși ale autorilor —, ci înainte de toate, prin tăceri. Tăceri goale, lungi, pline, tăceri în care ochii Valeriei Seciu devin o lume și unde viața pulsează infinit mai puternic decît în scenariu...

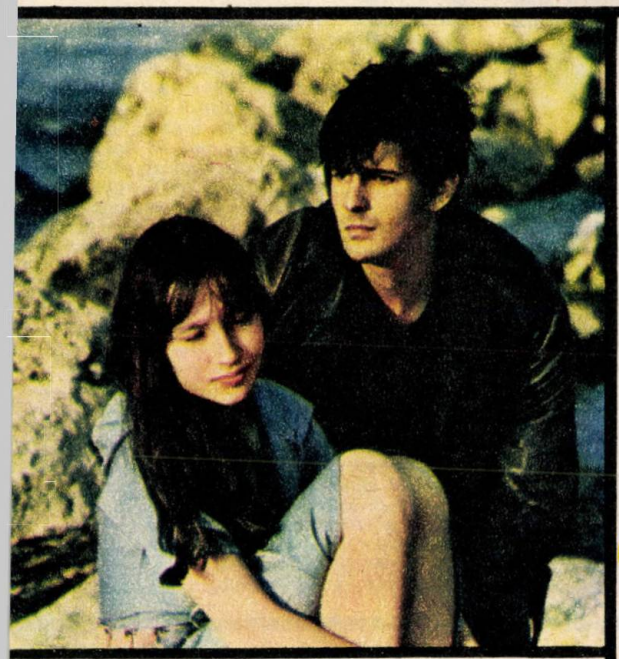
Intins ca un arc

Ștefan Iordache. În **Ediție specială**, apoi în **Doctor Poenaru** ne-a apărut urcînd treptele propriei istorii cinematografice, cu pas egal, ferm, demn: Ștefan Iordache urcă spre vîrf, tenace. Întins ca un arc. Ireversibil.



Un start în forță

Mitică Popescu. În urmă nu cu mult timp remarcam, în cronica unui film, o figură care trecea prin cadru, poposind acolo doar cîteva secunde. N-a trecut mult și în **Gustul și culoarea fericirii,** Mitică Popescu joacă și el rolul în care s-au obișnuit de mult atîția alți actori: să vină cu ce au ei de-acasă, cu bagaje cu tot, ca să salveze viața unui personaj. Și în bagajele lui Mitică Popescu se ascund încă multe.



Cei mai frumoși ani

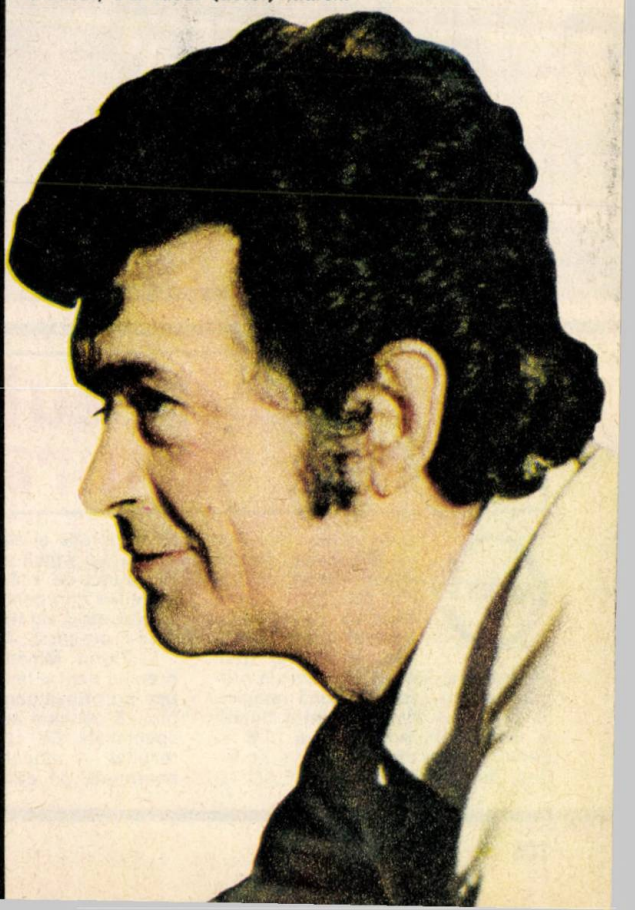
Anda Onesa. O elevă de liceu asigură unui film succesul de public: Anda Onesa în **Septembrie.** Pură, încrezătoare în destinul ei, cu o naivitate care vine din refuzul de a admite existența a ceea ce nu e frumos, Anda Onesa a adus în film atîtea calități încît cu greu am accepta să credem că și-a «jucat» rolul.

Geo Costiniu. Lîngă Anda Onesa, un tînăr căruia e greu să-i ghicești, dincolo de veselia și amabilitatea sa permanente, caracterul grav, seriozitatea: Geo Costiniu care știe că e talentat (chiar foarte) și care se preface că habar n-are. Adică e un actor cu simțul ridicolului. O calitate — printre altele — cu care nu mulți se pot mîndri.

Grupajul «**Memoria celuloidului**» *este realizat de* **Radu GEORGESCU**

Bună seara (foști) copii!

Iurie Darie. Eram încă niște adolescenți cînd am cunoscut un băiat tînăr, frumos și vesel. Pînă azi, copiii noștri și (în unele cazuri) copiii copiilor noștri, l-au îndrăgit, l-au știut la fel, i-au îndrăgit zîmbetul și veselia de pe micile ecrane și... În 1978 a venit **Cianura și picătura de ploaie:** un alt Iurie Darie, grav, compunîndu-și cu gravitate și minuție un rol cu accente tragice. Băiatul vesel a dispărut de data asta, poate regizorii își vor da seama că și Iurie Darie a crescut, s-a făcut (actor) mare...



operatorii

13 fotografii mișcate

Cinema În spatele aparatului de filmat, dar de fapt în miezul filmului, pentru că filmul este înainte de toate imagine, stau, de cînd lumea și pămîntul cinematografului, operatorii și cameramanii, despre care în general se știe puțin, se scrie și mai puțin, și nu se prea vorbește. Ei nu sînt «la vedere», dar vederile de pe ecran n-ar putea exista fără ei, chiar dacă aplauzele (sau — de ce nu? — mustrările) le iau mai mult alții, văzuți sau de asemenea nevăzuți. Filmul românesc contează astăzi pe forțe operatoricești remarcabile. Cu performanțe nu o dată competitive pe plan mondial, oricum competitive cu performanțele altor categorii de realizatori ai unui film. Despre ei, despre

Alexandru David

Pasul dintre tehnică și poezie

Cinema De formație tehnică, operatorul Alexandru David s-a întîlnit devreme, era firesc să se întîlnească devreme, cu un regizor de sorginte asemănătoare, Sergiu Nicolaescu. Revelația operatorului avea să se producă în **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte.** Încă de la primele sale secvențe, filmul anunța imagini de mare forță expresivă: ritm, mișcări de aparat curajoase, cadre-vîrtej, în deplin consens cu vîrtejul amețitor al personajelor de pe ecran; suspensul inițial al filmului stătea în imagine. Ne-a mai demonstrat ceva, tot atunci, Alexandru David: că pasul dinspre tehnică spre poezie poate fi scurt ca o respirație (demonstrație pe care, de altfel, regizorul său o făcuse de mult, încă de la «primăverile sale obișnuite»). Ceea ce a urmat în creația operatorului a fost o confirmare. De fapt mai multe. Confirmări numite **Cu mîinile curate, Ultimul cartuș, Un comisar acuză** și așa mai departe. În toate aceste filme, imaginea, strict funcțională, a creat și a întreținut o atmosferă «strînsă», dinamică, tensionată, nu numai prin ritmuri exterioare, de acțiune propriu-zisă, ci și prin ritmul evoluției interioare a personajelor. Obiectivul aparatului de filmat este el însuși, totdeauna, la Alexandru David, un personaj principal.

Portretul unei generații

Cinema L-am ales pe Florin Mihăilescu pentru acest interviu dintre toți operatorii foarte buni pe care-i avem, din (cei puțin) trei motive. În primul rînd, pentru că a cîștigat anul acesta premiul pentru cea mai bună imagine la Festivalul filmului pentru tineret la Costinești, ediția a II-a 1978 — pentru **Ediție specială.** În al doilea rînd, pentru că între colegii săi (și de generație și altfel) mi se pare a fi cel mai stabil — deocamdată — din punct de vedere stilistic. Și în al treilea rînd, pentru că — subiectiv — sînt atras de tipul de imagine pe care-l practică. Așadar:

— Florin Mihăilescu, ai cîștigat premiul pentru imagine cu o majoritate surprinzătoare — dacă ne gîndim că cei care au votat nu au fost specialiști. Ce crezi despre acest rezultat — dincolo de mulțumirea personală pe care o bănuiesc?

Florin Mihăilescu: De fapt mă mir foarte mult. Mă mir, pentru că mă așteptam — dacă vrei să crezi — la alt rezultat. **Septembrie,** de pildă, are un tip de imagine care ajunge foarte ușor la spectator. Care-l fură, îl ia cu el. Un anume tip de filmări spectaculoase care au desigur un farmec special, ca și o actriță frumoasă. Mie personal îmi place să «produc» o imagine care nu se vede, oricît de ciudat ar suna.

— Adică în care elaborarea să nu fie sezisabilă?

F.M.: Da, și mai mult chiar decît atît. Uite vezi, nu mă refer acum la filmul **Septembrie,** vreau să ne desprindem de un subiect anume...

— Dar nu și de predicat...

F.M.: Tocmai. Există o anume tentație către spectacolul-prestidigitație, onorabil în felul lui, chiar intere-

operatori, va fi vorba în grupajul ce urmează. Nu voi putea, prin forța lucrurilor, să-i prind în «obiectiv» pe toți, «ecranul» nostru nu-i încape, dar voi încerca, în spațiul dat, să schițez cîteva siluete de operatori care au contribuit sau contribuie la bunăstarea artistică a imaginii din filmele românești.

Nu înainte de a aduce omagiul cuvenit înaintașilor, unui Constantin Ivanovici sau unui Tudor Posmantir, care au pus baze și au făcut ce au făcut în condiții infinit inferioare celor de azi, pe vremea unor aparate de filmat strict preistorice.

Nu înainte de a trimite cititorul spre alte pagini ale acestui almanah, în care se vorbește — pe un ecran mai lat — de un mare «meșter» al imaginii, Ovidiu Gologan, căruia i se datorează antologicele cadre din **Moara cu noroc** și **Pădurea spînzuraților,** atîtea și atîtea alte imagini de excepție din filmele realizate în peste 40 de ani consacrați cinematografului, atîția și atîția dintre operatorii de azi...

Nu înainte de a sublinia importanta contribuție a unor alți operatori ca Eftimie Vasilescu sau Ion Cosma la dezvoltarea artei imaginii cinematografice...

Nu înainte de a face o altă trimitere, spre alt ecran al acestui almanah, în care vorbește unul dintre cei mai dotați operatori ai tinerei generații, «filipul cel bun» numit Florin Mihăilescu...

Nu înainte de a întregi «panoramicul» care urmează cu numele unui șir întreg de operatori care au intrat mai de mult sau foarte recent în breasla autorilor de imagine, dar au rămas «în afara cadrului» nostru din motive mai mult sau mai puțin subiective: George Voicu și Octavian Basti, Gheorghe Viorel Todan și Mircea Mladin, Dumitru Costache Foni și Cornel Diaconu, precum și foarte noii veniți ca Florin Paraschiv și Marian Stanciu, Valeriu Ducaru și Dan Niculescu, și toți ceilalți scăpați în goana condeiului...

Nu înainte de a sublinia, apăsat, că, dincolo de toate acestea, există o școală excelentă de operatori ai documentarului românesc, fără de care reușitele genului ar fi de neconceput.

În sfîrșit, nu înainte de a-mi manifesta neliniștea că vorbele s-ar putea să tulbure, cîteodată, imaginea imaginii...

Călin CĂLIMAN

Cinema

Iosif Demian

Seducția imaginii

Este, în **Nunta de piatră** (și apoi, în **Duhul aurului**), o seducție a imaginii cinematografice pe care arareori o poți simți în filmele românești. Sînt, în aceste filme, doi regizori seducători prin forța expresiei personale — da, Mircea Veroiu și Dan Pița —, mai sînt niște actori seducători prin forța interiorizării — da, în primul rînd, magistrală, Leopoldina Bălănuță — dar liantul acestor filme de excepție, care concentrează cu atîta personalitate și forță de interiorizare eforturile creatoare ale tuturora, este, neîndoios, expresia plastică (a stărilor, a simțirilor, a cuvîntului) durată de operatorul Iosif Demian. În «Fefeleaga» și «Vîlva bălților», artistul însoțește demersul regizoral — cald, senzorial, cu lumini orbitoare de real — spre esențe de viață, cu culori vii de bucurii și tristeți și patimi omenești. Între schițele celor două filme nu este, însă, niciun hiatus, ele vin una dintr-alta și merg una către alta, pentru că prin toate trec gîndul-privire și privirea-gînd a operatorului. Un «numitor comun»? Mai mult, și altceva: o personalitate acaparantă. Care se va afirma, cu scopuri de sensibilitate, în **Zidul.** O personalitate în care se întrevede, ca într-un clar de ape, regizorul.

sant uneori — dar despre care eu cred că rămîne o încercare facilă, lipsită în general de substanță.

— Care ar fi măsura pentru substanțialitate?

F.M.: Subiectul, cred.

— Care ar fi poziția operatorului într-o schemă a realizatorilor filmului?

F.M.: Nu, o schemă n-aș putea desena. Dar ce știu sigur, este că nu cred în intrarea unui operator în procesul de producție al filmului fără o perfectă cunoaștere a dramaturgiei acelui film. Pe de o parte, iar pe de alta — și cred că mai important — văd imposibilă aderarea la un subiect, la un film, **fără convingere.** Te-aș ruga chiar, dacă se poate, să subliniezi asta...

— Am făcut-o.

F.M.: ...fără convingerea că ești interesat de materialul care ți se oferă, și că vei lucra cu plăcere. Apoi — ca să mă întorc la întrebare — acest fir dramaturgic în care operatorul trebuie neapărat să creadă — altfel e pierdere de vreme, zic eu, este linia de legătură, de «mariaj» între operator și regizor, colaboratori foarte «legați» în chip necesar. Sau cel puțin așa ar trebui...

— Am observat că există o penurie terminologică atunci cînd este analizată imaginea de film. O asemenea sărăcie ascunde probabil o neînțelegere exactă a misiunii operatorului care nu numai «adecvează» sau face o imagine «funcțională» (cum se spune de obicei), ci **creează** în film. **Ceea ce se vede** este primul strat semantic al filmului. Și mă gîndesc, de pildă, la personajul Dragăi Olteanu din **Filip cel bun** care era gîndit în scenariu, de Pița și Stoiciu, ca unul veros, numai prin privirea distorsionată pe care i-a aruncat-o camera de filmat, prin faptul că i s-au văzut în prim-plan mîinile cu degete apucătoare, prin faptul că părul avea o strălucire a murdăriei și așa mai departe, adică numai printr-o acțiune foarte precisă a operatorului, printr-o creație a imaginii, personajul **a devenit** în detaliu, ceea ce regizorul și scenaristul au intenționat.

F.M.: Trăsăturile cresc din tușe discrete. În cazul despre care vorbeai, după ce am priceput ce trebuie să fie Draga Olteanu, după ce mi-am

→

operatorii

George Cornea

Specialist în toate genurile

Cinema

Unul dintre cei mai prolifici autori de imagine (ajuns la regie, poate, și din pricina unei foarte bogate experiențe acumulată pe platouri), George Cornea are la activ două decenii de experiență operatoricească, «strînse» în cîteva zeci de filme, foarte variate ca gen, ca stil, ca modalități de expresie, ca tot. A trecut cu dezinvoltură de la imaginea aerată din **Un surîs în plină vară** la simbolurile grave din **Golgota**, de la «jocul» din **Nu vreau să mă însor** (pe vremea în care colabora încă cu Alexandru Întorsureanu) la imaginea «de acțiune» din **Asediul**, de la «floricelele de cîmp» din **Balul de sîmbătă seară** la florile de marmură din **Mihai Viteazul**, de la deschiderile metaforice ale **Barierei** la ecourile baladești din **Păcală**, film cu cîteva pasaje imagistice deosebit de spectaculoase elaborate cu discernămînt plastic. Nu cred că se poate vorbi, date fiind experiențele foarte diverse ale autorului, de un «stil George Cornea», dar meritul foarte important al operatorului este acela al seriozității artistice, dublată de o foarte bună stăpînire a mijloacelor profesionale. Mai bun și altfel decît «bun la toate», operatorul George Cornea s-a dovedit, mereu, un cineast preocupat intensiv de aflarea celor mai potrivite modalități de expresie cinematografică, un foarte util și devotat slujitor al imaginii.

Cinema

Doi foarte buni operatori, într-unul singur, ideal: Gheorghe Fischer și Alexandru Întorsureanu. Amîndoi, de la debutul îndepărtat în timp, au luat de cîteva ori aparatul de filmat pe cont propriu: primul a semnat cîndva imaginea unui film de mare vigoare plastică, precum **Comoara din vadul vechi**, al doilea și-a manifestat talentul pe partituri diferite, de atmosferă pregnant realistă **(Cartierul veseliei)** sau acuzat-poetice **(Canarul și viscolul)**. Înainte, însă, de a-și despărți, pentru scurtă vreme, drumurile creatoare, ei au «pus» în imagini (împreună cu George Cornea) filmul lui Iulian Mihu și Manole Marcus **Viața nu iartă**, un adevărat regal operatoricesc. Drumurile celor doi operatori aveau să se reîntîlnească repede, spre binele filmului românesc. Reîntîlnirea a însemnat tot atîtea victorii ale artei imagistice: **Felix și Otilia**, **Trecătoarele iubiri**, **Alexandra și infernul**. Completîndu-se și stimulîndu-se reciproc (ce exemplu mai bun decît invenția unui procedeu cinematografic inedit, brevetat ca atare, denumit «graphis-color»?), cei doi foarte buni operatori deveniți unul, ideal, și-au cîștigat renumele prin cultul și cultura mișcării de aparat, printr-un desăvîrșit simț al ritmului cinematografic, prin unghiuri și încadraturi de mare finețe, printr-o forță percutantă de transmitere a ideii și de esențializare a atmosferei. Nu are niciun rost să încercăm a le afla, fiecăruia, contribuția specifică: osmoza e perfectă, și artistul e unul, ideal.

Gh. Fischer și Al. Întorsurean

Cultura mișcării de aparat

închipuit-o, am încercat în virtutea acestor intenții să-i ofer toate datele despre care vorbeai. Faptul că s-a văzut ceea ce am dorit, nu poate decît să mă bucure. Dar nu întotdeauna poți fi convins că-ți reușește un personaj. De pildă, îl am acum pe Codrescu în Gaitany **(Scrinul negru)**. Dan Pița i-a creat o sumă de gesturi, de mișcări, pe care simt nevoia să le completez cu alte detalii ce îl dezvăluie, căci personajul evoluează și trebuie să-l ducem mai departe, să-l definesc mai exact. S-ar zice că e regie, dar din punctul meu de vedere nu este; eu înțeleg operatoria ca o atitudine activă, într-adevăr de creație, fără să ajungă o imixtiune, ci doar o continuare a decupajului cu mijloace proprii.

— Cum poate deveni periculoasă tentativa de a forma gustul estetic? Sau, mai simplu, se poate ajunge astfel la calofilie?

F.M.: Nimeni nu o face declarat, la urma urmei e o chestiune de gust. E drept, operatorii cad foarte ușor în capcanele scenografiei — căci există și asemenea capcane. Decorul trebuie să te inspire, să-ți creeze o stare. Nu pot lucra cu un decor care mă incomodează — și am un exemplu la îndemînă — scenografia din **Orașul văzut de sus**. Scenograful trebuie să aibă o idee foarte exactă despre ceea ce se va filma (ca și operatorul...), decorul trebuie să aibă o unghiulație, să întîmpine într-un fel direcțiile luminii, lucruri care țin tot de plastica filmului.

— Despre stiluri de regie se vorbește mai des și mai ușor. Dar despre operator? De fapt, operatorii au un stil sau se adaptează regizorului?

F.M.: Cred că lucrurile stau invers. Regizorul trebuie să-și aleagă operatorul. Prin asta vreau să spun că operatorul trebuie să aibă un stil.

— Aș dori să încercăm cîteva delimitări. De pildă, operatorul Florin Mihăilescu mi se pare definit de un realism uneori foarte crud al imaginii. Și aș adăuga propensiunea spre observația socială și psihologică.

F.M.: Îmi este greu să dau un răspuns, pentru că eu însumi nu am încercat pînă acum să mă definesc, dar cred că ai dreptate. Am probat această nevoie — și obișnuință — a realismului, a observației directe, nesofisticate, atunci cînd mi s-a propus să fac un musical; pur și simplu nu am știut cum să

Călin Ghibu

O afirmare decisă și elocventă

Cinema

Printre cei relativ recent veniți în breasla operatorilor, cu tinerețea sa incitantă și nu lipsită de mistere, este Călin Ghibu, al cărui debut, în urmă cu cinci ani (trec anii, trec lunile-n goană...) însemna o afirmare decisă și elocventă. Filmul în cauză nu va rămîne, probabil, în istoria cinematografului românesc ca un moment de referință. Nici ca film de aventuri, nici ca film psihologic, **Șapte zile** nu are (în ciuda unor calități regizorale sigure) șansa duratei. Va rămîne, însă, ca moment de referință, imaginea acestui film. Dintr-un motiv simplu și la îndemînă: ea a fost principala sursă de atmosferă a peliculei, principalul element de suspens, principalul factor dinamizator al acțiunii. Performanța, s-o recunoaștem, nu este la îndemîna oricui. Operatorul a rămas, în continuare, partener de gînd și de fapt artistic al regizorului Mircea Veroiu, și din această colaborare a rezultat un film de tulburătoare frumusețe plastică cum este **Dincolo de pod.** Elaborată cu rafinament, imaginea nu a lăsat nici o clipă senzația de «făcut» ci, dimpotrivă, a mers aplicat, funcțional, de la sine parcă, pe gîndul regizorului, izbutind să dea glas, glas de ființă, fiecărei pietre din burgul medieval înfățișat pe ecran. Tentația simbolului, la rîndu-i, a funcționat ireproșabil în acest film de o frumusețe vie, captivantă. Dincolo de aparatul de filmat, știm, este un operator cu vocație de poet... Vocație pe care i-am simțit-o bine și în **Minia,** deși, regizoral, filmul n-a avut sclipire. Poetul-operator era, însă, acolo...

Cinema

De la **Gaudeamus igitur** încoace... și încolo, Nicolae Girardi s-a afirmat ca un harnic operator de imagine al studiourilor noastre alcătuindu-și în timp o filmografie amplă, cu numeroase și diverse filme la activ. Sînt cîteva «accente» în drumul său creator (inegal și sinuos) asupra cărora se cuvine să insistăm. Iată, de pildă, filmele Malvinei Urșianu, **Gioconda fără suris** și, apoi, **Serata:** reușita unor prim-planuri psihologice (fapt determinant al reușitelor de ansamblu) se datorește în mare măsură operatorului, care a știut să se apropie de personaje cu tact și discreție, izbutind să rețină semnificative clipe de adevăr omenesc: Iată, apoi, filmul lui Lucian Bratu, **Drum în penumbră:** din nou, revelațiile psihologice se fac prin intermediul unui bun observator al vieții, atent la nuanțe, la tonuri, la umbre și penumbre... Iată, în sfîrșit (pentru a ne opri la cîteva exemple-limită), atmosfera șantierului din filmul lui Sergiu Nicolaescu, **Zile fierbinți:** viața este «ca-n viață», munca este «ca-n viață», oamenii sînt «ca-n viață», operatorul s-a priceput să strîngă în imagini glasurile și culorile vieții... N-am reamintit decît cîteva momente ale unei filmografii laborioase: Nicolae Girardi s-a dovedit de-a lungul unor ani mulți, un interpret fidel al creației regizorale și poate că tocmai în această «supunere» conștiincioasă (dar nu și oarbă) stau principalele sale virtuți.

Nicolae Girardi

Clipe de adevăr omenesc

fac, nu aveam poate destule date, dar cert, am avut senzația că aș debuta din nou, pentru că era cu totul altceva decît făcusem pînă atunci și îmi cerea alt gen de imagine.

— Cum se constituie stilul unui operator?

F.M.: Cred că la nivelul modului de iluminare. Și asta decurge din felul în care citești scenariul. Primul contact cu dramaturgia filmului îți creează o stare, un înveliș — o alveolă a subiectului. Pînă la fărîmarea și re-crearea acestui subiect trebuie găsită cheia generală a filmului care naște cheia de iluminare. Aici este zona de frontieră între branșe — regie și imagine. Suma stilurilor de iluminare și proporția lor constituie cheia filmului pentru operator — foarte simplu spus.

— Aș risca încă o presupunere stilistică în ceea ce te privește: preferi filmul de actualitate?

F.M.: Prefer tipul de scenariu care să-mi dea posibilitatea unei complexități speciale, în sensul acelui realism despre care vorbeam; asta nu exclude filmul de tip «retro» — ca **Ediție specială,** făcut în cheie realistă și cu grijă pentru detaliul social și psihologic. În general îmi place să am foarte multe elemente la dispoziție, un stoc masiv de informații pe care să le ordonez. Personajul îți vine preconstruit prin dialog, prin acțiune, prin datele regiei. Din păcate, de multe ori operatorul este socotit ceva mai mult ca un tehnician. Și trebuie spus că, din nefericire, mulți dintre noi tind să fie simpli tehnicieni, adică nu-și doresc mai mult.

— Și atunci, cum îți explici această masivă migrație din ultima vreme a operatorilor spre regie?

F.M.: Prefer să nu răspund încă la întrebarea asta, dar nu cei care au «migrat» sînt operatorii-tehnicieni.

— Totuși aș dori să discutăm puțin despre colegii de generație în ale operatoriei, chiar dacă unii dintre ei trebuie socotiți deja regizori. Vreau să încercăm să-i definim stilistic — cît ne vor ține puterile, căci nu prea avem material bibliografic...

F.M.: Este o întrebare dificilă care trage după ea un răspuns dificil, mai ales în condițiile unei conversații. Colegii mei merită din plin analize serioase și ample, iar un

→

Ion Anton

Semne particulare durabile

Cinema

Prezența pe generice a operatorului Ion Anton este rară, a devenit aproape accidentală, lungi perioade de absență de pe platouri au împiedicat afirmarea sa plenară și consecventă. Din acest punct de vedere, s-ar putea considera că n-a contribuit decît într-o mică măsură la tabloul de ansamblu al imaginii de film românești. Dar nu putem uita că odată, cîndva, a semnat imaginea unor filme ca **Anotimpuri** și **Ultima noapte a copilăriei...** Aceste două filme mai vechi ale lui Savel Stiopul sînt suficiente pentru ca autorul imaginii lor să fixeze pe ceea ce numeam «tabloul de ansamblu» al reușitelor operatoricești un semn particular, durabil. În cel dintîi film, anotimpurile personajelor și-au găsit în imagine expresii dintre cele mai convingătoare, de la dinamismul și exuberanța vîrstelor dintîi pînă la liniștea și împăcările vîrstelor de pe urmă. În al doilea film, operatorul a prins în imagini, cu multă sensibilitate și realism poetic, însuși freamătul de gînd al adolescenților aflați la ceasul «ultimelor nopți ale copilăriei», însoțindu-le drumurile de viață, neliniștile și căutările, cu un ochi cinematografic atent, pătrunzător, deloc stînjenitor. Dacă memoria nu mă înșeală, s-a vorbit atunci de un «nou val». Dar memoria s-ar putea să mă înșele. **Elixirul tinereții** n-a ajutat-o cu nimic, Ion Anton este un operator parcimonios, doar semnele de pe «tablou» nu pot înșela pe nimeni, ele rămîn.

Cinema

Ne-a părăsit în toamna aceasta, la datorie, în noaptea unui tragic accident. Împlinea douăzeci de ani de muncă pe platourile filmului românesc. Începuturile sale coincid cu un «cap de serie» al filmului de actualitate, filmul lui Liviu Ciulei **Erupția:** Gore Ionescu a prins în imagini dramatismul aspru al peisajelor insolite care însoțeau drumul spre adevăr al personajelor, desenînd, în alb și negru, culorile psihologice — deloc numai albe, deloc numai negre — ale «erupției» în oameni. Tot cam pe atunci, în **Valurile Dunării,** peisajul împrumuta parcă ceva din febra descoperirilor umane, flăcările erau nu numai ale fluviului, flăcările erau în cei care păseau pragul dintre ere. Dintr-o filmografie bogată (de lung metraje și scurt-metraje) nu se poate să nu citățm, apoi, peste ani, contribuția remarcabilă a operatorului pe portativul comediilor fantastice ale lui Gopo, de la **De-aș fi Harap Alb** la **Povestea dragostei:** erupții și valuri de culoare, de ritm, de mișcare, pregnanțe vizuale, impuse cu același simț al echilibrului care i-a caracterizat întreaga creație. Ne vom aminti întotdeauna cu respect și admirație de Gore, de dorința lui nemăsurabilă de autoperfecționare, nemăsurabilă în cuvinte și nici în unități de timp, pentru că timpul i-a întrerupt, neiertător, timpul...

Gore Ionescu

Pictorul peisajelor sufletești

studiu profund asupra artei lor ne va spune mai mult decît concluzia formulată îndeobște în finalul exegezelor, și anume că «avem o școală serioasă de operatorie» — lucru adevărat, dar care cred că trebuie argumentat mai mult.

— Exact acest lucru l-aș dori acum...

F.M.: Comună acestei «școli» este cred, **eficiența,** un cuvînt ce ține mai puțin de critica de artă. Aceasta se verifică pe două planuri: o stăpînire serioasă a mijloacelor operatoricești de către adevarate personalități, bine conturate, iar pe de altă parte, operatorii generației '70 își concretizează, ca să zic așa, gîndul artistic cu o mare economie de mijloace, în filme în care prezența lor se simte mai puternic decît altădată.

— Am putea totuși să concretizăm prin individualități aceste afirmații generale?

F.M.: Aș începe cu Iosif Demian, care este pentru mine un capitol separat. Este un operator cu un ambitus foarte mare. În **Nunta de piatră,** îl găsești rezonînd în registre atît de deosebite ca cele ale lui Pița și Veroiu, realizînd perfect coliziunea stilului propriu cu cele două conformații regizorale. La Pița s-a arătat mai tentat de poezie, operatoria a fost sublimată, la Veroiu s-a arătat mai mobil ca tehnică — e drept că Veroiu creează o anume stare de exaltare pentru operator. În **Zidul,** pe de o parte, intens poetic, iar pe de alta strict formal, chiar speculativ — această «duplicitate» despre care vorbeam, se simte mai bine ca oriunde, pentru ca apoi, în **Buzduganul cu trei peceți,** să se plaseze în zona unui «academism» foarte necesar filmului, de sub care irumpe adesea o mare inventivitate în modul de iluminare.

— Cînd spuneai că Veroiu creează o stare de exaltare pentru operator, te gîndeai probabil la ceea ce face Călin Ghibu în filmele sale?

F.M.: Da, tandemul Veroiu-Ghibu reprezintă o situație specială în filmografia acestei generații. Despre Călin Ghibu ar trebui vorbit în termeni de strictă specialitate; «laic» spus, el este poate operatorul cu stilul cel mai particularizat dintre noi. Cred că este definit de preocuparea — dusă pînă la obsesie — pentru rigoarea compoziției și a mișcării camerei. Aș numi imaginea sa un «cinematografism» (ca să evit cuvîntul picturalism) în care foarte

Aurel Kostrakiewicz
Un exemplu de seriozitate

Cinema Imaginea filmelor semnate de Aurel Kostrakiewicz are, întotdeauna, rigoare și funcționalitate. Operatorul n-a urmărit niciodată «spectaculosul în sine», dar imaginile sale au servit mereu spectacolul filmic. Aceasta încă de la debuturile sale, cînd colabora cu Nicolae Girardi, apoi după ce a început să lucreze pe cont propriu, într-un film ca **Globul de cristal** (metrajul mediu al lui Gheorghe Naghi), în care imaginile caracterizau cu discreție și poezie atmosfera sărbătorilor de iarnă, cu globurile lor de cristal cuprinzînd lumi de vis ale copilăriei. Dintre creațiile care susțin în continuare filmografia operatorului Aurel Kostrakiewicz, ies în evidență cîteva. **Răutăciosul adolescent**, de pildă, filmul lui Gheorghe Vitanidis, în care imaginile confereau peisajului, frumoaselor locuri ale acțiunii, lumină poetică, în consens cu versurile lui Nichita Stănescu, din care imaginile respective parcă veneau. Mai aproape de prezent, în **Pe aici nu se trece**, operatorul a izbutit cîteva cadre cu fior dramatic, frumos ritmate, în consens cu ritmurile vii, dinamice ale acțiunii și cu faptele de curaj ale personajelor. Consensul acesta dintre imagine și text, dintre imagine și liniile directoare ale narațiunii, ale conflictului este, de fapt, trăsătura dominantă, principalul semn de forță al operatorului, aflat acum la «ora» lui **Vlad Țepeș**.

Ion Marinescu
Un acuzat simț al realului

Cinema Pe operatorul Ion Marinescu l-am cunoscut, practic, în **Viforița**. Filmul lui Mircea Moldovan avea în el o iarnă grea și aspră, iarna era și în oamenii timpului evocat, chiar și în timpul evocat însuși, iar imaginea filmului a știut foarte bine să dea contururi materiale parcă, viscolelor din oameni, viscolelor din epocă, viscolelor propriu-zise, cu geruri și spaime, strînse în iarna de pe ecran. L-am cunoscut, atunci pe Ion Marinescu ca pe un operator cu un acuzat simț al realului, cu aptitudini speciale pentru filmările în exterior, imaginea sa avea un dramatism conținut, implicat în dramatismul acțiunii. Poate de aceea imaginea sa din acest film rămîne, într-un fel, cea mai elocventă pentru posibilitățile sale. L-am simțit apoi participînd direct, la dezbaterea de idei a unui film ca **Proprietarii**, l-am simțit vibrînd în secvențele de la răscruce de ere sociale din **Stejar, extremă urgență**, dar imaginile sale din iarna viforniței au alunecat, parcă, spre... toamnă, tonurile s-au mai îndulcit în **Toamna bobocilor** chiar dacă bobocii, la rîndu-le, au avut de înfruntat o... iarnă. Într-un fel este firesc să fie așa, ținînd seama de natura filmelor la care a colaborat. Dar poate că numai într-un fel... De altfel, operatorul însuși, în **Pintea**, și-a adus aminte de el cel dintîi, de el cel adevărat.

greu poți găsi imperfecțiuni operatoricești.

— Aceste două cazuri mi se par totuși vîrfuri. Excepții. O generație înseamnă însă mult mai mult...

F.M.: Da, însă îmi vine foarte greu să spun fie și numai cîteva cuvinte despre toți cei pe care îi consider colegi de generație. Pe de altă parte, nu ne-am propus, cred, o analiză exhaustivă a unei grupări artistice. Sigur că totuși, cîteva nume care înseamnă ceva pentru cinematograful românesc din ultimii ani, nu pot fi uitate. De pildă, Ion Marinescu.

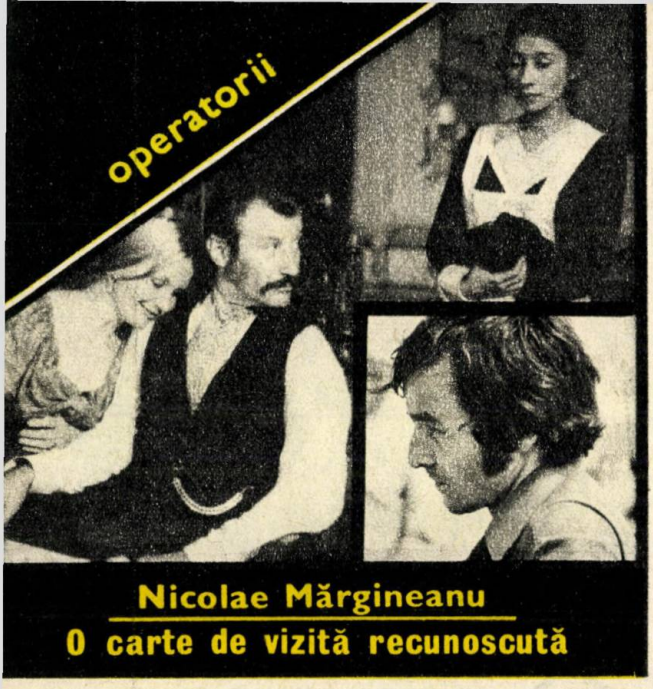
Calitatea unui operator de a fi «sigur» vine din capacitatea de a putea filma cu relativă ușurință, dar cu succes sigur, aproape orice gen cinematografic. Ion Marinescu face parte din această categorie, și a trecut această probă, demonstrîndu-și calitățile în egală măsură într-un muzical ca **Mama**, în comediile din seria «bobocilor» sau în filme din registrul grav, ca **Proprietarii** sau **Viforița**.

— M-ar interesa dacă vezi o legătură între calitățile operatoricești ale lui Dinu Tănase și Nicolae Mărgineanu și faptul că ei au abordat regia de film.

F.M.: Fie-mi iertat că voi încerca un «portret de grup» cu Dinu Tănase și Nicolae Mărgineanu, însă opțiunea lor pentru regie îmi oferă o nouă perspectivă asupra lor. Operatori excelenți, Nicolae Mărgineanu și Dinu Tănase au o trăsătură comună: arta de a nara în cadru. A povesti în cadru este în primul rînd o calitate regizorală, dar dacă acest lucru se întîmplă cu mijloace operatoricești (lumină, compoziție, cromatică, mișcare, etc.), «regia imaginii» se modulează după concepția regizorului, devenind un instrument de lucru esențial. În ultimă instanță, «regia imaginii» (în cazul operatorilor care au această capacitate) depinde de măsura pe care i-o acordă regizorul. Așa se explică faptul că unele filme ale celor doi operatori sînt atît de inegale valoric. Aș vedea cu mare curiozitate niște filme semnate tot ca operatori de Dinu Tănase sau Nicolae Mărgineanu, după cîteva experiențe ca regizori de film. Oricum însă, nu pot să cred că nu-și mai iubesc meseria. Eu cel puțin nu văd cum m-aș putea despărți de ea.

— Mulțumesc, Florin Mihăilescu.

Paul SILVESTRU



Nicolae Mărgineanu
O carte de vizită recunoscută

Cinema

Ani la rînd, n-am izbutit să-l simțim pe operatorul Nicolae Mărgineanu prin ceața unor filme șterse, de serie, la care a colaborat prin forța împrejurărilor după terminarea institutului. Imaginea era corectă și atît. Doar în **Explozia** regizorului Mircea Drăgan, am întrezărit o anumită tensiune a imaginii, în **Muntele ascuns,** al lui Andrei Cătălin Băleanu, un fior... și atît. Adevărata «explozie» a operatorului Nicolae Mărgineanu — era să scriem... a «muntelui ascuns» — s-a produs după întîlnirea cu regizorul Dan Pița. Despre imaginea unui film ca **Tănase Scatiu** ar merita să se scrie (și se vor scrie probabil) cărți. Acest film, ale cărui reușite operatoricești (doar despre acestea e vorba acum, deși reușitele sînt multiple) îl așează printre cele mai importante succese ale imaginii de film românești și (să nu ne temem de cuvinte) mondiale, este, pentru operator, o «carte de vizită» seducătoare. Argumente? Profund elaboratele planuri-secvență de urmărire a personajelor, eclerajul desăvîrșit al ambianțelor, în măsură să sintetizeze culoarea psihologică a momentelor, cu tonurile și semitonurile lor, ritmul interior al gîndului operatoricesc (în consens cu gîndul regizoral), în măsură să dilate și să comprime timpul, să-l subjuge, să-l materializeze... Și alte calități, și altele, ...preț de-o carte, nu doar de-un colțișor de almanah. În **Profetul aurul și ardelenii,** dezlănțuit, intrat în ritmurile unei acțiuni trepidante și pitorești, determinînd aceste ritmuri, și-a validat concepția creatoare. Pînă la regia pe cont propriu nu mai era decît un pas...

Nicu Stan
O luciditate dinamică

Cinema

L-am simțit, mocnind, în **Partea ta de vină:** avea, încă de pe atunci, un simț de excepție al dramaticului, pe care aveam să i-l regăsim, dezvoltat, în **Dragoste lungă de-o seară,** și mai ales în **Răscoala,** filmul lui Mircea Mureșan, unde reușea să confere, parcă, aparatului de filmat (nu sîntem primii care o spunem) «privire ca de om, ca de ființă vie». Pentru Nicu Stan imaginea filmelor sale a fost întotdeauna compoziție, dar niciodată «compoziție în sine». Pentru Nicu Stan imaginea filmelor sale este mereu viață. Poate de aceea s-a întîlnit, încă de mult, cu Andrei Blaier, pentru a da viață aspirațiilor lui Vive din **Diminețile unui băiat cuminte** sau narațiunii poetice, profund realiste, din **Apoi s-a născut legenda...** Poate de aceea s-a întîlnit, peste ani, cu Manole Marcus, pentru a da viață tabloului puternic și adevărat de epocă din **Puterea și Adevărul,** sau pentru a desena cadre de mare elocvență picturală. Și poate de aceea, la «masa tăcerii» din **Înainte de tăcere,** filmul de debut al lui Alexa Visarion, a fost chemat același artist al imaginii care este Nicu Stan, pentru a concentra în cadre antologice cîteva dintre cele mai «sonore» (prin înlăuntrul lor) tăceri din filmul românesc.

Dinu Tănase
Un creator de atmosferă

Cinema

«Revelația» Dinu Tănase s-a produs în urmă cu aproape zece ani. De atunci, Dinu Tănase și-a afirmat vocația pentru meseria căreia i-a consacrat talentul și forța artistică. Cineast creator (devenit regizor dar «născut» operator), autorul imaginii din **Prea mic pentru un război atît de mare** și din **Dincolo de nisipuri** a atras atenția de la început prin virtuțile estetice ale «scrisului» cu aparatul de filmat, impunîndu-se dintr-o dată în primul eșalon al creatorilor de imagine. A făcut să se vorbească, pe bună dreptate, despre «încărcătura filozofică», despre «sentimentele» și «stările» imaginii cinematografice. Poate filmul de televiziune **Concert din muzică de Bach** să fi însemnat o aprofundare a căutărilor sale estetice, evidente încă din anii institutului și din anii debutului pe marile ecrane. Oricum, irizările poetice din **Întoarcerea lui Magellan,** filmul Cristianei Nicolae, i se datoresc, desigur, în mare măsură, după cum în filmul lui Andrei Blaier **Ilustrate cu flori de cîmp,** i-am simțit, acuzat, calitățile creatorului de atmosferă, subliniate într-o a doua colaborare cu autorul «ilustratelor», **Prin cenușa imperiului,** film de remarcabilă concizie tragică. În regizorul Dinu Tănase continuăm să simțim (și să căutăm), operatorul din el...

Anul trecut la Marienbad — **prototipul filmului care a reabilitat memoria, înălțînd-o la nivelul temelor fundamentale în cinema. De la *Anul trecut la...*, nici viitorul nu mai e același, în film**

Chipul memoriei

Cinema

Cu toată explozia, reluată la anumite intervale de timp, a filmului science-fiction, cu toată puzderia de «amintiri din viitor», el, viitorul, nu reprezintă una din materiile prime de bază ale cinematografului. Și ale artei în general. Netrăit, «nelocuit», nu poate avea relevanță psihologică. Trecutul în schimb, depozitat în sertarele memoriei individuale sau colective reprezintă, poate mai mult decît pentru oricare altă artă, o adevărată grădină a deliciilor, de la cele îmbibate de cea mai pură substanță spirituală, pînă la cele mărunt comerciale. Explicațiile sînt multe și, în ordinea interesului, nu poate fi decît măgulitoare interpretarea lui Hanser, potrivit căruia cinematograful, care are aceeași vîrstă cu filozofia bergsoniană, era cel mai chemat să se mlădieze — cu foloasele implicate — după concepția modernă a timpului, «a cărui trăsătură fundamentală e simultaneitatea și a cărui esență constă în spațializare». Și, continuă același: «Experiențe care înainte nu se puteau exprima decît într-o formă muzicală pot fi traduse în imagini vizuale». Acestea fiind zise, să conchidem că «chipul memoriei», așa cum ni-l restituie cinematograful, poate fi privit într-o multitudine de unghiuri, revelațiile avînd încărcătura poetică sau filozofică îngăduite de altitudinea personalității cineastului. Simțind mereu alături umărul literaturii, nu se putea ca cinematograful să nu-și transfere și un anumit tip proustian de a deschide ecluzele memoriei, de a face loc năvalei trecutului în prezent, precum în cunoscutele filme ale lui Alain Resnais, **Hiroșima, dragostea mea, Anul trecut la Marienbad,** nu întîmplător realizate după scrierile a doi prozatori ai «noului roman», Marguerite Duras și Robbe Grillet. Dizlocînd prezentul printr-un bombardament al imaginilor trecutului, Resnais realizase performanța fuziunii timpilor, a topirii lor într-o mare infinită, vraja acestor filme avîndu-și rădăcinile tocmai în plutirea personajelor de-a lungul granițelor inefabile dintre ieri și azi. Dar filmele cineastului francez au rămas ca experiențe de natură explicit intelectuală, ca provocări irepetabile, și posibile de lungi interpretări, în focul cărora pot fi aruncate și «da»-uri și «nu»-uri (ne amintim de ironiile unor comentatori ai anilor '60, apropo de **Anul trecut la Marienbad:** «X este căsătorită cu Y și își amintește de Z, sau poate este invers», etc.). Mult mai la îndemîna cinematografului îi este direcția prezent-trecut, a întoarcerilor către vîrstele trăite, pentru a găsi acolo sensurile unei existențe ineluctabil încîlcite de maturitate, puritate pierdută, protecție refuzată de prezent. Din această fascinantă și atît de omenească călătorie înapoi, întreprinsă cu diligențele genului ori ale cineastului, doar pur și simplu foarte talentat, s-au născut cîteva creații fundamentale ale artei noastre, a 7-a și multe, foarte multe filme, să le spunem, «de neuitat».

Ce altceva este misteriosul **Rosebud (Boboc de trandafir),** din **Cetățeanul Kane,** numele săniuței din copilărie a atotputernicului personaj, nume a cărui taină ni se deslușește abia în finalul filmului, ce altceva este decît simbolul unei nemărturisite obsesii a acelui «scurt și strălucitor moment» al frumuseții neîntinate, sacrificate de-a lungul unei existente zguduite de patimi și ambiții enorme? Văzut astăzi, de la distanța anilor, filmul lui Orson Welles ne apare, într-un anumit fel, ca imaginea însăși a blestemului imposibilității de a uita. Pe cît de prevestitor de cutremure este **Cetățeanul Kane,** pe atît de tihnită, de împăcată cu sine însăși, pare călătoria în trecut a bătrînului medic din filmul lui Bergman, **Fragii sălbatici.** Infirmînd parcă — poetic vorbind — fundamentala idee a filosofului: «nu ne putem scălda de două ori în apele aceluiași rîu», eroul bergmanian își retrăiește un trecut care, desprins de el, devine o materie a contemplării, un spectacol repetabil ce își așteaptă mereu interpreții, prezentul însuși fiind marcat de graba de a deveni trecut. Tulburătoarea incursiune a regizorului suedez degajă, din această interferență, sau, mai bine zis dispută a timpilor, sensurile unei nebănuite, pentru puterile cinematografului, meditații despre viață și moarte, spaimă și acceptare.

Fără a atinge înălțimile unor semnificații dincolo de care se află, indubitabil, o cultură filozofică, multe alte, extrem de multe pagini cinematografice își datorează frumusețea și capacitatea de a emționa datorită vizualizării unei nostalgii, evocării unor oaze ale neîntinării imposibil de găsit. Alinare sau o durere în plus, adăugate asprimilor prezentului, rememorările, cu ale lor o mie de fețe, străbat ecranul braț la braț cu tandrețea de toate zilele, cea cu care toți muritorii ne revedem trecutul, de pe care s-au șters toate culorile tari. Să ne amintim de grădinile de floarea soarelui pe care le revede, într-un somn furat, soldatul

Faceți cunoștință!...

Cinema

Venim azi, la sfîrșit de an, cu această invitație omenească, atît de frecventă și de plăcută pentru cei care se însoțesc în sărbătorile de iarnă:

— Faceți cunoștință! — îi rugăm pe cititorii și pe cinefilii noștri — cu acești oameni atît de dragi nouă, celor de la revista «Cinema». Sînt tehnicienii, muncitorii, muncitoarele care ne tipăresc revista. Fără ei — ca să fim sinceri — n-am fi. Ei ne «culeg», ei ne «montează», ei ne tipăresc, ei sînt primii noștri lectori, primii noștri critici, întîii noștri prieteni care ne ies în cale, pe cale, pe calea cea mai complicată pentru ziarist, aceea a comunicării. Noi, ca ziariști, n-am putea trăi fără acești prieteni din tipografie, noi, ca ziariști, știm de mult lecția argheziană că fără de tipograf nu prea are rost condeiul... Pentru ziarist — a iubi tipograful, primul om de lîngă creionul său, e o lege a firii sale și cel ce nu o încearcă nu e ziarist. Nici cinefilul nu poate sta în afara ei. Filmul, de mult, nu mai e doar peliculă și vedetă. Filmul e de mult, și el, frate cu litere, cu tiparul, prin întreaga sa literatură, de la o cronică de două rînduri la cele mai voluminoase istorii. Cinefilul, la urma urmei, e frate de sînge cu tipograful, frate într-un aceeași artă a ochiului și a minții, a sufletului însetat de frumos și adevăr. Faceți, deci, cunoștință cu aceste rude bune ale dumneavoastră, ale cititorilor, ale meseriei dumneavoastră de cititori! Căci nu trebuie să vă gîndiți mult ca să vă dați seama că în măsura în care iubiți o revistă, în aceeași măsură sînteți legați de cei care o fac, în umbră, în noapte, fără alt zgomot decît cel din adînc, dar patetic, al rotativei.

Ne permitem, în numele cititorilor și ai revistei lor, să mulțumim cu toată dragostea, prietenilor noștri din tipografie, pentru sufletul și înțelegerea cu care ne «scot»! la

Chipul memoriei

din **Al 41-lea,** ca pe tot atîtea «zăpezi de altădată», de îndrăgostiții filmului lui Istvan Szabo, **Poveste de dragoste,** care, pentru a-și apăra iubirea, au nevoie de ocrotirea amintirilor comune, de refugiul într-o copilărie tracasată cu un ghiozdan, o săniuță și un peș-

tișor. Ca și într-un alt film al aceluiași cineast, **Tatăl,** eroul se lasă în voia amintirilor într-un moment de răscruce, în pragul vîrstei mature, cînd, «pentru a o lua din loc», va trebui să se despartă de ele.

Istoria cinematografului a demonstrat cu strălucire că filmul a găsit și alte căi de a face «prezent» trecutul, fără a apela la flash-back-uri, fără a tîrî eroii pe drumuri bătute, fără a găsi vreun echivalent vizual al timpului trecut, nici măcar făcînd din el o obsesie, ci doar înlesnindu-i înfiltrarea în toți porii prezentului, lăsînd, întreagă, presimțirea ghearelor sale. În astfel de filme, unele de o răvășitoare forță, în care «le mort saisit le vif», ca să folosim o expresie împrumutată din dreptul patrimonial medieval, trecutul submerge existența prezentă, care devine, în a-

lumina soarelui, pentru hărnicia și talentul neprecupețite în truda și aplecarea lor pe manuscrisele și machetele noastre!

Le urăm un an bun, un an plin de succese spre cinstea culturii noastre socialiste, ai cărei muncitori sîntem cu toții!

Le urăm — cum ne urăm nouă înșine — multe filme românești, multe, dar mai cu seamă bune, mai presus de toate frumoase ca adevărul, la înălțimea minții, inimii și muncii lor!

«CINEMA»

● **1.** Stan Olimpia ● **2.** Dezvaldi Nadia ● **3.** Petrescu Ioana ● **4.** Călin Niculina ● **5.** Bădițoiu Elena ● **6.** Ilie Niculina ● **7.** Pascal Corneliu ● **8.** Peptan Adriana ● **9.** Clonda Didina ● **10.** Teodorescu Lucian ● **11.** Niță Dumitru ● **12.** Plăviță Constantin ● **13.** Ciobotaru Ecaterina ● **14.** Lefter Tereza ● **15.** Marin Alexandrina ● **16.** Antihi Irina ● **17.** Manolache Florica ● **18.** Istrate Dragomir ● **19.** Petaru Steluța ● **20.** Florescu Maria ● **21.** Drăgan Constantina ● **22.** Stan Duțu Anastasia ● **23.** Stoian Marinel ● **24.** Banu Mândița ● **25.** ing. Spinei Mariana ● **26.** Adarma Leonard ● **27.** Anton Elena ● **28.** ing. Balint Ioan ● **29.** ing. Soare Marin ● **30.** Preda Mariana ● **31.** Gheorghe Dumitru ● **32.** Cosma Ion ● **33.** Manolache Dumitru ● **34.** ing. Istrate Aurelia ● **35.** Cojocaru Ion ● **36.** Toloveanu Radu ● **37.** Donescu Vasile ● **38.** Toma Iulia ● **39.** Turturică Tache ● **40.** Stanciu Ion ● **41.** Marin Elena ● **42.** Wais Josse ● **43.** ing. Greblea Marilena ● **44.** Crețescu Eugenia ● **45.** Marinescu Constantin ● **46.** Ușurelu Mariana ● **47.** Ioniță Vasile ● **48.** Botea Dumitru ● **49.** Popa Elena ● **50.** Gligore Anghel ● **51.** Paștea Aurel ● **52.** Andreescu Ion ● **53.** Pelcaru Vasile ● **54.** Isculescu Nicoleta ● **55.** Nicodim Mihai ● **56.** Presecan Vasile.

cest fel, doar o așteptare a morții. Ca într-o poezie de Apollinnaire, ai cărei tineri eroi «**vorbeau de trecut nu de viitor, prelungind astfel asceza care îi exersa pentru moarte**» («tous quatre de la classe seize parlaient d'antan, non de l'avenir») Maciek din **Cenușă și diamant** al lui Wajda, deși abia ieșit din adolescență, dar hărțuit de trecutul unui destin individual imposibil de acordat cu cel al istoriei, are sentimentul că se îndreaptă spre o pieire de la care nimic nu-l poate sustrage, nici dragostea, nici prietenia. Acel zguduitor «îți amintești, îți amintești» din scena jocului cu paharele nu este decît unul din avertismentele morții sub care Wajda așază acest film în care trecutul nu are un chip anume. Îndreptare valabilă și pentru micul erou al **Copilăriei lui Ivan**, puținul trecut al băiatului avînd deja forța nimicitoare de a anihila orice bucurie a vîrstei lui fragede. Între copilăria pierdută dar ascunsă în amintiri și oricînd gata să ne reprimească și copilăria interzisă, se întinde unul din arcurile sub care cinematograful explorează această mină nesecată, lucrarea memoriei.

Magda MIHĂILESCU

Călătoria, ultimul film al lui De Sica, sfîrșea printr-o ciudată coincidență cu lunga agonie a unei femei grav bolnave de inimă

Iarna la Belgrad se aprind luminile

De opt ani, Fest-ul belgrădean prosperă, reunind timp de zece zile ce-a fost mai bun în producția anului precedent. Filme clasate în topul esteticienilor, filme record la box-office, filme încununate cu premiul «Oscar»

Cinema

În lumea festivalurilor cinematografice, breasla cronicarilor e ca o mare familie în care verișorii, risipiți în patru zări, se întîlnesc numai la «ocazii», de mai multe ori pe an sau la mai mulți ani odată, cînd bucuroși să se revadă, le-ar place să stea la taclale numai că, prinși în vîrtejul ambianței, rareori apucă să împingă dialogul dincolo de preliminarii.

— Saluuut! — Cei doi cronicari de nationalități diferite s-au zărit de departe în hall-ul unui cinematograf arhiplin. își fac semne frenetice peste capetele mulțimii și pornesc să-și croiască drum unul spre celălalt, jonglînd cu maldărul de buletine, pliante, fotografii și afișe, care le încarcă brațele. (În fiecare dimineață, la Centrul de Presă, din cazierul personal, tot mai neîncăpător, al cronicarilor acreditați, se revarsă într-o cascadă de culori și miros proaspăt de cerneală tipografică kilograme de material publicitar, modernă «captatio benevolentia» destinată unei lecturi rapide și, inevitabil, coșului de gunoi).

— Hei, cum îți merge? Cei doi își strîng mîna cu efuziune și se îmbrățișează. — Ne-ai tras chiulul la Cannes! Știi că mă pregătesc să fac un film? Am auzit că tu... Ah, uite-l pe... Alte efuziuni, alte îmbrățișări — Vă cunoașteți?... Staaai! Unde pleci? Hai să ne vedem după proiecția de la...

Îl cunoșteam așadar de ani de zile pe Milutin Colic, titularul cronicii de film al cotidianului «Politika», ziarul iugoslav cu cea mai veche tradiție și cel mai mare număr de cititori, un bărbat cu un cap mai înalt decît restul muritorilor, cărunt dar cu alură sportivă și gesticulație de meridional, întotdeauna surîzător și afabil, gata să converseze cu toată lumea într-o ruso-franco-germană presărată cu cuvinte din toate limbile pămîntului pe care fără să le vorbească le înțelege totuși. «Ce mai e nou la București? — Ce mai e nou la Belgrad? Salutări lui Victor Iliu! — Salutări lui Purisa Djordevici!», cam la atît se rezumau dialogurile noastre la o ceașcă de cafea sorbită la Centrul de Presă, cu un ochi la ceas și cu altul la maldărul de dosare informative... Iată însă că în 1970, la Cannes, Colic mi-a apărut într-o postură nouă.

Era în dimineața dinaintea galei de închidere. Croazeta se zgribulea posac sub țîrîiala măruntă a unei ploi care de două săptămîni încoace distrusese speranțele starletelor de a vedea fotografiate pe plajă în bi- sau mono-chini, conform antologiei locurilor, o Brigitte Bardot candidă.

Marele public tinde să devină un public de cunoscători

La ultimul etaj al vechii clădiri a Palatului Festivalului (care de atunci încoace s-a metamorfozat într-un ultramodern exemplu de arhitectură în sticlă și aluminiu), în saloanele rezervate Clubului Presei, tocmai fusese anunțat Palmaresul, un palmares parcă mai aberant ca niciodată, primit bineînțeles cu fluierături vehemente sau cu dezabu-

timp de zece zile, ce-a fost mai bun în producția mondială a anului precedent, filme laureate de Juriul marilor competiții internaționale dar și naționale, filme clasate în topul esteticienilor și filme record la box-office, filme încununate de Oscar și filme recompensate de FIPRESCI. Dincolo de calitatea selecției, garanția succesului o dă însă publicul, sutele de mii de spectatori care au întîmpinat cu recunoștință inițiativa lui Colic și a cotidianului «Politika» (sub auspiciile căruia s-a născut și ființează în continuare FEST-ul) care de la o ediție la alta și-au maturizat gusturile și afinitățile. De fapt, paralel cu lansarea Festivalului și atragerea la Belgrad a celor mai sonore nume ale cinematografului mondial, pariul lui Milutin Colic viza și această transformare a marelui public într-un public de elită. Ce poate fi mai minunat decît să vezi cum la **Providența** lui Alain Resnais sau la **Do-De-Ska-Den** al lui Kurosawa, la **Pasiunea** lui Bergman sau la **Johnny a căpătat o pușcă** al lui Dalton Trumbo — filme dificile care acasă la ele sau în sălile circuitelor de artă și-au croit anevoie drum spre conștiința publică — belgrădenii iau cu asalt casa de bilete din pură pasiune cinefilă, din dorința firească de a fi la zi cu ultimele noutăți dublată de posibilitatea verificării propriilor opinii în discuții purtate direct cu realizatorii sau cu criticii ori măcar prin medierea micului ecran unde pe toată durata Festivalului sînt programate zilnic ample interviuri și dezbateri cu principalii protagoniști.

Cea mai fascinantă prezență a Fest-ului '72: Vittorio De Sica

1972.

N-am izbutit să ajung la prima ediție a FEST-ului, ci de-abia la a doua. Era un ianuarie sticlos, cu troiene de zăpadă pînă la brîu și dinspre Dunăre sufla exasperant, cu o constanță demnă de o cauză mai bună, temuta «Košava», un vînt pieziș, pătrunzător cu o lamă de briceag. Pentru delegația italiană mai ales, tranziția de la soarele moicom al Romei la acest climat cu rigori scitice se dovedea peste poate de brutală. În hall-ul hotelului «Metropol», Vittorio De Sica își îndemna soția, actrița Maria Mercader, la o plimbare în peisajul feeric la acel ceas de noapte al parcului Tașmajdan, aflat chiar în spatele hotelului, pe locul unui cartier odinioară elegant, ras sălbatic la pămînt de bombardamentele covor din timpul celui de al doilea război mondial, cînd Belgradul a fost la un pas de a dispare de pe hărți.

— Hai Maria, curaj — glumi De Sica — a supraviețuit Ovidiu geniilor de la Tomis... Apropos de curaj — continuă el întorcîndu-se spre grupul de regizori și ziariști din jurul lui — n-am să înțeleg niciodată prin ce mister au învins romanii popoarele de la Dunăre, popoare asa de aprige și de dîrze, pe potriva unor meleaguri unde încă de pe atunci se înșurubau una într-alta două lumi, două civilizații — Orientul și Occidentul. Pentru voi, cei în cauză, e un truism, știu, dar pentru noi apusenii, este un adevăr care aici, la fața locului, izbește ca un reproș. Mi-ar place să fac un film pe tema asta, a egoismului istoric...

Venit să prezinte **Grădina Finzi-Contini,** magistrala ecranizare, laureată cu un Oscar, a romanului omonim al lui Giorgio Bassani, Vittorio De Sica avea să reia ideea la casa de cultură a tineretului, unde filmul lui i-a tulburat puternic pe spectatori prin evocarea dureroasă a anilor ocupației fasciste a Italiei cînd teroarea și deportările zdrobeau destine, desființau familii. În dialogul improvizat ad-hoc cu tinerii, regizorul a ținut să repete: «Dincolo de valoarea lui literară și cinematografică, romanul lui Bassani m-a atras pentru că îmi permitea să arăt cum indiferența față de ce se întîmplă pe alte meridiane se întoarce mai devreme sau mai tîrziu împotrivă-ne, ca un boomerang. Poate fascismul n-ar fi cuprins Europa, dacă încă de la prima lui înmugurire, în loc să aplice politica struțului, celelalte națiuni ar fi reacționat. Egoismul istoric se plătește scump în epoca noastră. De altfel — a adăugat el, modest ca întotdeauna — cred că premiul Oscar a fost atribuit filmului mai curînd pentru valorile lui morale decît pentru calități artistice».

În cele trei zile cît a rămas la Belgrad, De Sica ne-a cucerit pe toți prin simplitatea și modestia cu care, la incitarea obstinată a celor din preajmă, își rememora cei peste patruzeci de ani de carieră. Înconjurat permanent de o adevărată «curte» de admiratori fascinați de verbul lui sclipitor, cineastul n-a șovăit să li se înfățișeze în postura, mai puțin academică, de pasionat al ruletei. Într-una din seri, după o altă lungă și furtunoasă întîlnire cu spectatorii, cineastul și-a trecut mîinile cu degetele răsfirate prin părul de un alb imaculat și, clipind strengărește, a exclamat: «Acum, că mi-am făcut datoria de artist și cetățean, pot să-mi vînd sufletul puțin diavolului, nu-i așa, Maria? Ce-ar fi să facem o ruletă? Andiamo — ne-a invitat el — deși pariez că iar mi-a golit nevasta buzunarul ca să n-am ce cheltui». Cazinoul hotelului «Majestic» era plin. În penumbra ușor roșiatică a salonului de joc, chipuri congestionate, crispate, fum, atmosferă tipică acestor lăcașuri patronate de fantasma oarbă a zarului cîștigător. «Iată o iluzie care în contextul epocii noastre, hiperrațională — a zîmbit De Sica — dă tuturor cazinourilor din lume aerul unui decor de cinema și îi transformă implicit pe jucători în figuranții unui gigantic film despre patima distrigătoare a jocului cu hazardul. Va să zică — și-a continuat el rationamentul — adică eu însumi devin figurant. Să zicem însă că am o scuză... mă documentez!

Adevărul este că, privit de la distanță, printre oamenii aceia fascinați de cifrele și culorile ruletei, fiecare cu fetișul și «sistemul» lui, uniți doar prin dorința frenetică de a-și lua revanșa asupra ghinioanelor din viață prin norocul la zar sau la biluța ruletei, singurul în a-și păstra o expresie de angelică seninătate era De Sica. Cu chipul lui în care tinerețea și vioiciunea ochilor de un negru pătrunzător contraziceau, cu un fel de revoltă, dovada de senectute a pletelor colilii, cu zîmbetul lui mereu îngăduitor, avea ceva din candoarea personajului principal din acel neuitat film **Miracol la Milano.** Nu puteam bănui că atunci, și acolo, îl vedeam pentru cea din urmă oară. Doi ani mai tîrziu, un atac de cord avea să-l secere la scurtă vreme după ce terminase ultimul său film **Călătoria** cu Sophia Loren și Richard Burton care se încheia, printr-o ciudată coincidență, cu lunga și chinuitoarea agonie a unei femei grav bolnave de inimă.

Despre consecvență în artă, despre adevăr și mistificare

La aceeași ediție a FEST-ului, din delegația italiană a făcut parte și Giuliano Montaldo, autorul celebrului film politic **Sacco și Vanzetti.** Cum nu izbutisem să-l văd la proiecția oficială, programată concomitent cu o vizită la o nouă clădire a Școlii superioare de teatru și film din Belgrad, probabil cea mai frumoasă din lume prin designul ei îndrăznet și viu colorat, i-am pîndit urma la «Dom Omladine», sala unde se rulau non-stop, pînă la ore mici, peliculele zilelor precedente. Cînd filmul s-a încheiat, pe la ceasurile două dimineața, Giuliano Montaldo care venea la rîndul lui de la o proiecție non-stop cu ultimele realizări ale tinerilor cineaști iugoslavi, s-a suit pe scenă ca să spună cîteva cuvinte și dialogul închegat spontan cu sutele de spectatori s-a prelungit pînă spre ziuă, transformîndu-se într-o pasionantă discuție despre noile modalități ale filmului politic, despre ideal și șansele lui de împlinire, despre nevoia omului modern de a avea un crez, despre consecvență și inconsecvență în artă, despre adevăr și mistificare.

Montaldo vorbea pe un ton apăsat, dar cu acea solaritate a italienilor care știu să rămînă agreabili și cordiali în orice împrejurare, chiar cînd în joc sînt chestiuni de viață

→

și de moarte sau cînd în focul unei controverse spiritele încinse își azvîrlă săgeți otrăvitoare. Înalt, cu o siluetă de intelectual lombard, cvadragenar cu trăsături energice, ochi de un albastru palid, nas acvilin și o frunte enormă, prelungită adînc spre tîmple de o calviție prematură, marcîndu-și cuvintele cu mișcări de o eleganță rafinată a mîinilor mari și puternice, cineastul își captivase auditoriul prin căldura și generozitatea calmă pe care o degaja întreaga lui ființă: «**Sacco și Vanzetii** are o clară intenție polemică. Am vrut să demonstrez că nu a fost vorba de o simplă eroare judiciară, ci de consecințele firești ale **rasismului și intoleranței.** Povestea lui Sacco și Vanzetti s-ar putea repeta oricînd și în zilele noastre și de fapt ea se și repetă, sub alte forme sau în alt context, pentru că din nefericire intoleranța și rasismul nu au dispărut, iar balanța justiției continuă să fie înclinată, adesea de obscure pasiuni».

Cînd am ieșit din sala unde atmosfera se înfierbîntase, afară ningea liniștit, cu fulgi mari și grei. Perechi-perechi sau în grupuri, spectatorii s-au depărtat fredonînd cîntecul scris de Juan Baez, anume pentru **Sacco și Vanzetti:** «Here's to you, Niccola and Burt...» S-au depărtat înghițiți curînd de tăcerea vătuită a fulgiurii. Sub mantia lui albă, orașul dormea fără vise.

1974.

A patra ediție a adăugat la tradiția celor șase programe paralele ale FEST-ului și un simpozion internațional (pus sub egida UNESCO) al criticilor, esteticienilor, istoricilor și sociologilor cinematografului, care de atunci încoace a radiografiat de fiecare dată altă zonă din trupul cinematografului mondial contemporan, semnalîndu-i punctele nevralgice și, în măsura posibilităților, prescriind remedii. Pentru început a fost luată în discuție o boală din păcate foarte la modă: **violența.** Cum se întîmplă în asemenea ocazii, specialiștii s-au scindat în două tabere, diametral opuse. Unii susțin că de la Homer și tragicii greci încoace reprezentările artistice ale violenței nu i-au făcut pe oameni nici mai răi nici mai buni decît le era dat să fie, omuciderea și delincvența pătînd obrazul societăților și înainte de inventarea cinematografului. Alții consideră că o civilizație pusă sub semnul mass-mediei nu mai poate fi judecată cu criteriile aplicabile antichității și chiar secolului 19 și aduc în sprijinul acestei afirmații date și statistici implacabil acuzatoare. Poate că adolescenții borfași care la interogatoriu declară senin că au repetat întocmai gesturile văzute în cutare film sau cutare serial TV, sau criminalii care se miră că victimele n-au sucombat instantaneu «ca la cinema», reprezintă doar excepții din marea masă a spectatorilor. Dar dacă ei sînt excepții vizibile, marea masă este supusă și ea unei lente și implacabile tociri a sensibilității, unei asimilări a comportamentului agresiv, violent.

E adevărat, trăim într-o lume violentă de cele mai multe ori și a evita înfățișarea acestei dimensiuni a ei înseamnă a edulcora realitatea, a o denatura. Rămîne însă de văzut în ce măsură reflectarea violenței este disuasivă sau nu pentru spectator. Rămîne iarăși de văzut, de la caz la caz, cărui public se adresează cineastul, pentru că în prea multe colțuri ale planetei noastre contradicțiile actuale nu se pot rezolva decît pe cale violentă. **Starea de asediu** al lui Costa Gavras, prezentat cu cîteva zile în urmă pe ecranul FEST-ului a fost deseori citat în sprijinirea acestei ultime teze. «Trebuie neapărat — să facem distincție — a declarat de la tribuna simpozionului însuși Costa Gavras — între transmiterea prin imagini violente a unei idei politice cu țintă precisă, care are nevoie de o exprimare violentă pentru a incita publicul la o participare afectivă și între utilizarea gratuită a violenței ca adjuvant spectacular al unor filme neutre din punct de vedere al implicării morale a regizorilor.» N-au lipsit nici glasurile taberei adepte a liberului arbitru al creatorului. Numai că de aici și pînă la cultivarea violenței în sine, ca modalitate de protest anticonformist împotriva establishmentului nu mai e decît un pas. Un pas cu consecințe de cele mai multe ori tragice.

Simpozionul n-a făcut decît să teoretizeze cele două tendințe-cheie ilustrate la fel de bogat în Festival. De o parte, instrumentalizarea politică a violenței, de cealaltă violența ca mod de existență nihilist (**Sperietoarea** de Sam Peckinpah) sau ca prezență feroce într-o societate de consum dezumanizat ca în **Eliberarea** lui John Borman. De o parte integrarea euristică a violenței, de cealaltă moda și anti-conformismul dus pînă la autodistrugere. Aveam să asist la un asemenea trist exemplu de auto-desființare umană, de astă dată în plan real, și nu pe ecran.

În ultima seară a festivalului, după prezentarea triumfală a acelui superb poem **Noaptea americană** închinat de François Truffaut, iubirii lui de o viață: cinematograful, a urmat o recepție oferită de Primăria Belgradului. Truffaut se afla în Statele Unite, trimisese o telegramă de scuze și îl delegase să îl reprezinte pe Jean Pierre Léaud, interpretul actorului nevrotic din **Noaptea americană,** personaj inspirat de altfel lui Truffaut de însăși biografia acestuia. Întîmplarea a făcut să aștept mașina care urma să ne ducă la Primărie împreună cu Léaud și cu tînăra lui soție, un fel de umbră micuță și plăpîndă, cu cearcăne imense, viorii, de o slăbiciune maladivă cum mi s-a părut mie. Surexcitat de aplauzele care duraseră minute în șir, cînd după încheierea proiecției se urcase pe scenă să salute publicul, Léaud sporovăia febril: «Credeam că o să leșin de emoție. Tracul ăsta nenorocit, n-am să scap de el niciodată!» Privindu-l m-a frapat dintr-odată fixitatea privirii lui, mișcările sacadate și ciudata rigiditate a corpului. Parcă aveam în față un manechin și nu un om viu, deși aparent totul părea perfect normal. Cuprinsă de o sinistră bănuială, odată ajunși la Primărie, l-am căutat pe șeful delegației franceze, dar printre miile de invitați în smokinguri și rochii de seară, notabilități ale urbei și personalități ale vieții culturale iugoslave, cineaști, ziariști străini, nu l-am găsit decît pe vanitosul Jacques Charrier, fostul «Monsieur Brigitte Bardot» cum continuă să-i spună lumea, deși au trecut 15 ani, de la divorțul lor. «Ai grijă de Léaud — i-am șoptit — nu-l lăsa să se atingă de alcool, mi-e teamă că a luat drog!» Charrier a ridicat nepăsător din umeri: «Ei și, e major, vaccinat... și pe urmă să-l păzească nevasta!»

A doua zi, pe la 8 dimineața, tocmai coboram în holul hotelului, cu bagaje cu tot, gata de plecare. La recepție era un vacarm de nedescris. Deodată s-a lăsat o tăcere împietrită, nefirească. M-am întors și... în capul scărilor apăruse o stranie statuie vie: o fată monstruos de scheletică, îmbrăcată doar cu un slip, zîmbind absent, scîncind încetișor: «Ajutați-mă!» Era soția lui Léaud. O ambulanță a salvării avea să-i transporte de urgență la spital pe amîndoi: ea în stare de șoc, el în comă de pe urma unor doze prea puternice de drog. Pentru Léaud, **Noaptea americană** se continuase trist, în propria lui existență. A scăpat cu viață numai printr-o minune. Dar și-o fi dat el oare seama că în lumea occidentală fantasticul bussiness al stupefiantelor e tot o formă de violență împotriva omului? Și că a i te face complice înseamnă a-i cădea victimă?

Manuela GHEORGHIU

Sacco și Vanzetti, **o poveste adevărată care se repetă sub alte forme și în alt context și se va repeta cîtă vreme există rasism și intoleranță**

După premiera filmului *Pe aripile vîntului*, New York Times scria: «Vivien Leigh este atît de frumoasă, încît nu mai avea nevoie să fie și talentată și atît de talentată încît nu mai avea nevoie să fie frumoasă»...

Amintirea unei amintiri: Vivien Leigh sau Scarlett

Cinema

Cînd best-seller-ul american «Pe aripile vîntului» a fost publicat în Anglia, producătorul Selznick se hotărîse deja să facă un film după el.

Vivien Leigh, pe atunci actriță la un teatru londonez, a fost puternic impresionată de roman, dar mai ales de eroina principală. În seara premierei piesei în care juca, a dat fiecărui interpret un exemplar din roman și i-a spus impresarului că ea este interpreta ideală pentru Scarlett. Încetul cu încetul a devenit obsedată de Scarlett. Citea și recitea cartea, din scoarță în scoarță, învăța pasaje întregi pe dinafară. Impresarul, copleșit de insistențele sale, a trimis la biroul producătorului din New York un set de fotografii și aprecieri din presă la adresa ei. Răspunsul de mulțumire, destul de convențional a fost însoțit de următoarea telegramă: «Nu sînt entuziasmat de Vivien Leigh. Poate o să fiu, dar pînă acum n-am văzut-o destul. După ce voi vedea filmul în care joacă, o să doresc s-o văd personal.»

Studioul MGM îl angajase pe Selznick și îi încredințase 1 250 000 de dolari pentru film (costul real avea să se ridice la 4 250 000 de dolari). Pentru rolul Rhett fusese angajat Clark Gable și se insista ca Joan Crawford să interpreteze rolul Scarlett. Selznick s-a opus cu înverșunare și a declanșat cea mai spectaculoasă campanie publicitară pentru căutarea de talente, din istoria filmului.

Între timp, Vivien făcea tot ce putea să ajungă printre candidate. Dădeau probe, pe atunci, Bette Davis, Joan Fontaine, Paulette Goddard, Susan Hayward, Norma Sherer, Lana Turner, Loretta Young, Katharine Hepburn, Lucille Ball, iar Vivien era o necunoscută la Hollywood. Deși șansele ei păreau practic inexistente, se încăpățîna să nu renunțe. Pe de-o parte personajul exercita asupra ei, în mod evident, o fascinație, pe de altă parte, știa că un asemenea rol putea să-i aducă consacrarea internațională.

La scenariul filmului lucraseră cei mai mari scriitori ai Hollywoodului, printre care și Scott Fitzgerald. Pentru rolul Rhett, Clark Gable îl înlocuise pe Gary Cooper și îi concurase pe Ronald Colman, Basil Rathbone, Errol Flynn și Leslie Howard.

Cînd Vivien Leigh a ajuns la Hollywood, grijile mari erau în continuare legate de Scarlett. Nevrînd să facă nici-o concesie imaginii pe care o avea despre eroină, filmările începuseră fără ea. Iată că la sfîrșitul primei zile de filmare, la lumina flăcărilor, producătorul avea să-și

→

Cine-ar bănui că această minunată «imagine de neuitat» din *Pe aripile vîntului* ascunde marea și reciproca antipatie dintre Vivien Leigh și Clark Gable...

găsească interpreta. Vivien n-a avut nevoie de argumente. Venind la Hollywood, singurul ei scop era să-l întîlnească și să-l convingă că ea este actrița de care are nevoie.

Tot drumul, pe vapor, în avion, studiase în oglindă «expresii», «priviri», «gesturi» ale lui Scarlett.

Efectul a fost mai puternic decît orice așteptare.

«Nu aveam să-mi revin niciodată din această primă impresie. În clipa în care am zărit-o, am știut că ea va fi Scarlett» — avea să spună mai tîrziu Selznick.

Pregătirile pentru probe s-au făcut în mare grabă. George Cukor, care văzuse în Anglia filmele Vivienei Leigh și spusese: «Pare puțin statică și nu-i destul de arzătoare pentru rol», a acceptat s-o îndrume și n-a mai pomenit nimic de vechile lui păreri. Dacă în scena cu Munmy, deși nostimă și hazoasă, eroina păstra un aer ușor arogant, în confruntarea cu Ashley, Vivie era senzuală, fremătătoare și strălucitoare. Cel mai impresionat părea Cukor. De luni de zile ascultase aceleași replici spuse de sute de actrițe și pentru prima dată era el însuși emoționat. Privind-o, descoperea sub aparența distinsă, grațioasă și manierată a eroinei, o stare nevrotică, neînfrînată, erau, de fapt, două femei diferite care se confruntau.

Nu s-a putut abține să nu-i arate, chiar în acea noapte, probele lui Selznick. Entuziasmul a fost general, și nimeni nu s-a mai îndoit că Vivien Leigh va fi Scarlett O'Hara.

Începuseră deja probele de costume, de machiaj și lecțiile pentru dicție cu accent din sud, cînd s-a dat presei comunicatul tipic hollywoodian că Scarlett O'Hara va fi interpretată de «o tînără a cărui tată este francez și mamă irlandeză, întocmai ca eroina», care a studiat în Anglia, Franța, Austria, Italia și care este căsătorită cu un avocat londonez.

Filmările au început la 26 ianuarie 1939. Vivien era entuziasmată de sfaturile lui Cukor și de fidelitatea acestuia față de carte. De multe ori regizorul a înlocuit replicile scenariului cu cele originale. Pe producător toate aceste intervenții l-au nemulțumit și a ridicat problema înlocuirii lui Cukor.

Pe de altă parte, Clark Gable era și el nemulțumit de regizor. Conștient de forța prezenței sale pe ecran, lui Gable îi lipsea încrederea în talentul lui de actor. Era chinuit de gîndul că Cukor se ocupă prea mult de personajele feminine și nu-i acordă destulă importanță.

Filmările au fost întrerupte și Cukor a fost înlocuit cu Victor Fleming. De această dată, Vivien Leigh nu s-a mai înțeles cu regizorul și pîndea fiecare moment liber să se ducă la Cukor și să-și lucreze cu el scenele. Același lucru îl făcea și Olivia de Havilland. Influența lui Cukor rămînea în felul acesta considerabilă. Fleming fusese operator, vînător și pilot de război înainte să se apuce de regie și se gîndea adesea să revină la vînătoarea de tigri. El se concentra mai mult asupra spectacolului, decît asupra personajelor. Vivien își simțea eroina tratată cu superficialitate și sărăcită în această colaborare.

Pe Gable, Vivien îl considera leneș, lipsit de simțul răspunderii și de inteligență. Ea care ajungea în fiecare dimineață prima pe platou, și pleca seara, ultima, nu înțelegea cum Gable pleca la șase fix orice s-ar fi întîmplat ca un funcționar de rînd; la rîndul lui, Gable era iritat de inteligența agresivă și încrîncenarea cu care lucra Vivien.

Zilele de filmare se încheiau, de multe ori, cu Vivien în lacrimi și cu Fleming în crize de furie.

Sam Wood a fost angajat să-l înlocuiască pe Fleming și să încheie filmările.

•

S-a hotărît ca premiera să aibă loc în Atlanta, la 15 decembrie 1939. Campania publicitară a fost la scara întregilor operațiuni care au însoțit filmarea. De la hîrtia programelor, care trebuia să fie aleasă astfel încît să nu foșnească ca să nu distragă atenția în timpul vizionării, pînă la cutiuța cu arahide pe care o primea fiecare spectator la intrarea în sală. Totul a fost perfect regizat. Ziua premierei a fost declarată sărbătoare a statului Atlanta. Primăria a organizat trei zile de parăzi și sărbători. Locuitorii s-au îmbrăcat în costume de epocă. Costul biletelor care, oficial, era de 10 dolari a ajuns la 200 de dolari.

La aeroport, interpreții principali au fost întîmpinați de o fanfară de 40 de persoane cu uniforme, alămuri și fireturi, care le-a cîntat tot drumul melodia filmului «Dixie». Entuziasmul furtunos al premierei a fost urmat de baluri, recepții, banchete. A doua seară, avionul în care Vivien era încă năucită de vacarmul premierei, avionul care avea desenat pe aripi efigia filmului, a decolat din Atlanta.

«New York Times» scria: «Scarlett interpretată de Vivien Leigh este atît de frumoasă încît nu mai avea nevoie să fie talentată și atît de talentată, încît nu mai avea nevoie să fie frumoasă. Nici o actriță n-ar fi fost mai potrivită».

Vivien Leigh a fost desemnată cea mai bună actriță a anului 1939. Cînd Spencer Tracy i-a înmînat Oscar-ul, Vivien a luat microfonul și a mulțumit «domnului Selznick și tuturor colaboratorilor, mai ales Margaretei Mitchell».

Traducere și adaptare din cartea «Vivien Leigh» de Anne Edwards — de
Ileana MURGESCU

Arletty

Portret pentru o aniversare

Arlette-Léonie Bathiat, zisă Arletty, născută, la 15 mai 1898, la Courbevoie și care a făcut înconjurul lumii în filmele lui Jacques Prévert și ale lui Marcel Carné, are azi 80 de ani și 47 de cinema. Dar refuză cu încăpățînare să și-i serbeze

Cinema «Dacă te hotărăști să iubești ceva — scrie François-Marie Banier în «Le Monde» — înseamnă că ai și izbutit să înțelegi acest ceva».

Arletty îți cucerește inima, inima și mintea, iar după aceea nu te mai lasă. Indiferent dacă îi ești prieten sau un oarecare cetățean de pe stradă, pe Arletty nu o poți uita. **Amanții** (titlul original, «Hôtel du Nord») **Fric-Frac, Noaptea amintirilor** și **Copiii paradisului** rămîn adevărate monumente pentru cei care n-au avut norocul s-o vadă în teatru. Această voce batjocoritoare, pătrunzătoare, melancolică, deraind de la un diapazon la altul ca să te facă să simți nuanța sau ca să-ți arate că-și bate joc de ea însăși și de lume, această voce a «strigătelor Parisului», această voce, ea singură, este un element esențial».

Această voce cîntă și este caraghioasă în același timp. Această voce atît de populară, cu accente de dispreț nu o dată, este pe gustul tuturor. Această voce a făcut celebre prea multe replici, ca să nu citățm măcar două: «Atmosferă, atmosferă! Da' ce, am eu mutră de atmosferă!» sau: «Garance. Mă numesc Garance...» Oh, misterul vocii ei cu registre infinite!!...

Frumoasă, fără îndoială frumoasă, frumusețea ei nu poate fi definită cu precizie. Avînd ceva de adolescent și de femeie totodată, ea se situează între amîndouă și de aici farmecul ei universal. Poate că ne cucerește cu atît mai mult cu cît simțim deîndată, în spatele frumuseții fizice, inteligența și frumusețea spiritului. — «Arletty, nimic nu e mai rău decît nedreptatea.» — «Ba da: dreptatea!»

O privire blîndă, pură, care intimidează, pentru că noi toți sîntem niște impuri. Curioasă, uimită, ea joacă punîndu-și toată ființa la bătaie, dar ca și cînd n-ar juca de fel. Jocul ei este imperceptibil și acest lucru ține de ritm, de umor. Totul e controlat. S-ar spune că se apără în permanență, chiar și cu rîsul. Dacă se apără, însă, sigur n-o face ca să se protejeze. Strident, rîsul ei este ca un șirag de perle pe care le azvîrle pe caldarîm, unde ele își continuă goana săltăreață. Dintr-o dată, vocea ei devine gravă ca să spună: «Raimu, cred eu, este cel mai mare actor francez în acest secol».

Ca și Raimu, Arletty a trecut de la comedie la tragedie. Ceea ce spune despre colegul ei, se poate la fel de bine aplica și la ea: «Cînd ai o orgă ca asta în viața... există un geniu involuntar al actorului, ceva ce nu se poate învăța. El (Raimu — n.t.) n-avea nimic de făcut ca să transmită emoție. Emoția... emoția este unul din lucrurile cele mai rare de pe acest pămînt. Emoția nu se explică: o poți da sau nu. O porți sau nu în tine.»

Arletty și Jean Louis Barrault, un cuplu nemuritor într-un film nemuritor: *Copiii paradisului*

În spatele frumuseții fizice: inteligența și frumusețea spiritului

Publicăm, în continuare, fragmente din interviul (apărut în același ziar), pe care autorul acestui portret l-a luat octogenarei Arletty.

Cinema Mi-am blindat inima cînd aveam cinci ani. Mă puteți bate, nu-mi pasă. Nu cunosc nici ura, nici rancliuna. Este stupid să te răzbuni: viața e mult mai puternică. Dacă li se face un rău prietenilor mei, nu iert, dar dacă mi se face mie... Eu nu pot fi atinsă, dar prietenia, marea prietenie, este ceva grav. Foarte grav: îți riști viața.

M-am născut în anul «afacerii Dreyfus» (1898), dintr-o familie de metalurgiști. Tatăl meu lucra la tramvaie. Începuse ca muncitor. Eu îi pun pe metalurgiști deasupra tuturor. Pentru mine, ei reprezintă aristocrația...

Industria, banca, cheflii... am cunoscut tot soiul de oameni. Am lucrat în uzină. Dar ca să-ți depeni amintirile sau să-ți istorisești copilăria, trebuie să te ții tare. Altfel pici în melodramă.

Cu filmele mele am onorat, totuși, rasa metalurgiștilor... Dacă un artist sau orice ființă omenească a reușit să emoționeze un popor, acest lucru îl consacră pentru totdeauna. Orice-ar face mai tîrziu, el nu mai poate fi atacat.

Am făcut această meserie cum eram făcută să fac cincisprezece, douăzeci, treizeci de meserii. N-aveam deloc vocația copiliței care visează să devină artistă. Am intrat în teatru accidental, spunîndu-mi: «O să rămîn aici șase luni». Raimu n-a fost nici el un om de teatru, dar chiar deloc. Poate pentru asta am rămas acolo toată viața, ca și cînd aș fi fost o debutantă...

Am învățat pe scîndurile scenei. Cînd înveți meseria asta prin picioare, ți se oferă o mică scenă și apoi urci, urci, pe măsură ce trec anii. N-am fost la nici un fel de școală. N-am avut nici un fel de maestru. Mi-ar fi plăcut, poate...

Jocul actorului este o știință intimă și personală. Ca și sufletul! Pe care nu trebuie să-l uiți, niciodată nu trebuie să uiți sufletul... Oameni ca Jeanson și Prévert aflaseră muzica actorilor. Ei au reușit să-i găsească tonul.

Să te dezvălui cît mai mult cu putință. Această dezvăluire dă valoare unui actor. Nu izbutești nimic, dacă nu mai poți să analizezi... Am admirat un actor care poate că nu era de o mare inteligență, dar pe el mă duceam să-l văd cel mai des și am avut norocul să joc în două piese alături de el. Cred că Lucien Guitry — ca și Sacha Guitry, dealtfel — îl admira chiar mai mult decît mine. E vorba de Montel. Priveam fără să sesizez, era insesizabil. Avea har: imposibil de imitat.

Este o artă care te îmbogățește enorm... Dar trebuie să poți să joci toate personajele.

Unei debutante care venise să-i ceară sfatul:

În primul rînd, trebuie să-ți studiezi bine rolul. Să studiezi mult rolurile celorlalți. Să-ți slujești partenerul. Asta înseamnă a avea clasă în această meserie... Să nu întrebi niciodată cum să faci ca să joci firesc. Încearcă pe cît îți este cu putință să fii natural. După părerea mea, a fi firesc este să-ți spui că puțin îți pasă de părerea celorlalți.

Nu vorbește niciodată despre viața ei particulară. Maximum ce spune:

Dragoste pînă la nebunie? Să pun la bătaie, pentru ea, situația mea și tot restul? O să vă mărturisesc că acest lucru mi s-a întîmplat de două ori. Mi-am pierdut capul. Să fiu înșelată? Nu mă interesează: n-ai nevoie de un iubit ca să te înțelegi pe tine însuți.

Sacha Guitry îmi spunea: «Toată lumea, Arletty, joacă comedie. Toată lumea, mă-nțelegi?». Eram împreună la un dineu. În timpul mesei, sub un pretext oarecare îmi spune: «Privește-i cum joacă. Dar ce prost joacă!»

Dacă ați băgat de seamă... oamenii «joacă» la înmormîntări. Acolo există durerea brutală și durerea adevărată. Brutalitatea anunțării unei nenorociri. Dar după, e numai «reluare». Totul e fals.

Niciodată nu se lasă antrenată să spună ceva despre care vrea să tacă. Și sentimentele ei, gîndurile ei despre viață, despre oameni, despre meseria ei, ea le spune pe față:

Paul Morand? La ochi era mai chinez decît toți chinezii, iar picioarele-i erau atît de arcuite, încît căutai peste tot să-i zărești calul. Marele meu prieten era Marcel Herrand. Un nebun după teatru. Îmi plac nebunii, chiar și cei după pictură! Nebunii... Azi ne cam lipsesc nebunii.

Întîlnirea ei cu Céline

După părerea mea, este scriitorul secolului. Dacă n-ar fi decît «Voyage au bout de la nuit». S-a născut cu imensul har al poeziei și al profeției. Nu vorbea niciodată de meseria lui.

La 80 de ani, viața e frumoasă zice actrița

Îmi spunea tot ce-i trecea prin cap, dar eu îi răspundeam vrute și nevrute. Nu simțea nevoia să braveze. Nu avea prieteni. Acest Céline era un sălbatic care însă detesta sălbăticia. Nu era deloc agresiv. Avea nevoie veșnic de o prezență feminină. E un caz, Céline... Iubea singurătatea. Îi plăceau oamenii bizari, fenomenele. Sau indivizii care îi țineau piept. Eu cred că în ce privește geniile, ar trebui să nu știi niciodată nimic despre ele.

Aș fi putut să-l cunosc pe Proust prin Reynaldo, printr-o sumedenie de prieteni. La diferență de 20 de ani, era generația mea. Dar pentru mine, Proust... Zic și eu ca Céline: «E o literatură de om bolnav».

Știți, poate, n-am prea multă cultură, dar cultura pe care o am e foarte agreabilă!

Dintre femei, le-am admirat

→

pe Colette și Marie Laurencin. Aceasta din urmă îl marcase profund pe Apollinaire, dar acesta nu izbutise s-o marcheze deloc pe ea.

Prevert este un poet al cinematografului. Nu există decît doi: Walt Disney și cu el. Carné dirija, dar Prévert poetiza totul.

A ratat destule roluri. Slavă domnului, **spune ea.**

Au fost și roluri care i-au scăpat, dar acest lucru n-a marcat-o în nici un fel:

Cum ziceam colegilor care sufereau de prea mult trac: nu se moare din asta. Nu-i nici o catastrofă. De fapt, nu-i nimic. Un mort pe scenă se ridică întotdeauna.

Mi-am trăit viața și mi-am asumat toate riscurile, chiar și riscul ochilor mei. Întotdeauna ai ceva de învățat, chiar și din necazuri. Oricum, am știut într-o bună zi că, într-o seară, pentru mine cortina va cădea pentru totdeauna... S-a sfîrșit... Și chiar în seara aceea. Între timp... Să vezi oameni care se duc pe lună, să vezi aevea realizate visurile tale de Jules Verne, să-l vezi pe Armstrong dansînd pe lună, e ceva, nu? Dar eu n-am văzut — **spune ea cu voioșie.**

«Ea este la capătul cîntecului meu atît de sfîșiat» — scria Céline despre Arletty.

Cinste a profesiei ei, respectată unanim, cînd i se amintește acest lucru, ea răspunde:

Poporul recunoaște pe unul dintre ai săi cînd a ajuns în vîrful scării, numai dacă l-a văzut urcînd treaptă cu treaptă.

Chiar și curajul de care dă dovadă, ea nu-l ia în serios:

Nu mi-e frică! Nu mi-e frică! În orice caz, nu mi-e frică de oameni. Mi-e frică de șobolani. O bandă de șobolani... Dar chiar și atunci aș încerca să-i farmec. Dacă aș vedea prea mulți deodată, mi-ar fi frică... Dar tot aș încerca să mă descurc.

Léonie Bathiat, zisă Arletty, dă dovadă de filozofie, dar nu și de înțelepciune.

■

La 43 de ani cu Michel Simon în *Circumstanțe atenuante*

Jean Paul Belmondo:

„Actoria se învață pe stradă“

Cinema

Tatăl meu este sculptor, iar mama pictoriță.

M-am născut deci într-un mediu de artiști, dar n-am moștenit «talentul plastic» al părinților mei. Numele meu este de origină italiană, căci bunicii erau italieni. Mi-am petrecut copilăria la Paris, în cartierul Denfert-Rochereau. Iubesc mult acest cartier al copilăriei și de cîte ori revin la Denfert, îmi revăd cu plăcere colegii de clasă, dar mai ales de pozne. Cînd eram copil, visam să devin clovn. Mergeam la circ foarte des din cauza mamei care întotdeauna a iubit circul. La școală, împreună cu colegii, inventam mereu numere de clovni. Și-mi mai plăcea ceva: boxul. În curtea școlii participam la adevărate campionate. În mintea mea mă visam ori clovn, ori un mare boxer.

Multor actori le este rușine să recunoască plăcerea pe care le-o fac publicitatea și publicul. Eu recunosc că întotdeauna mi-au plăcut. Sigur, asta nu înseamnă că, dacă mă plimb pe stradă, vreau ca toată lumea să întoarcă capul după mine. Cred însă că «a fi într-un spectacol» (fără nici o urmă de cabotinaj) înseamnă și «a iubi aplauzele». Nu alerg după glorie și niciodată nu am dorit ca numele meu să fie scris pe afiș cu cele mai mari litere. Cînd am decis să devin actor, nu am vrut decît să fiu un actor bun. Fără falsă modestie, pot spune că nu m-am gîndit nici o clipă că voi deveni vedetă. Doream doar să aud murmurul sălii, să joc un personaj... Hotărîrea de a deveni actor, am luat-o la 16 ani...

*

În conservator, profesorul meu de actorie, Pierre Dux, mi-a spus că nu voi putea niciodată să țin în brațele mele o femeie, pentru că toată lumea va rîde. Eram sortit rolurilor de valeți debili. Dacă aș fi avut complexe, desigur că acum eram distrus... Cînd l-am reîntîlnit pe Dux, mi-a mărturisit că e mulțumit de reușita mea profesională. Adevărul e că actoria nu se-nvață într-o sală de conservator, ci pe stradă. Trebuie să știi să privești în jurul tău. Actorii bătrîni mereu spun asta. În studenție mă plimbam foarte mult pe străzi. Seara făceam înconjurul Parisului pe jos, și din tot ceea ce vedeam în jurul meu, am învățat imens. Cînd îmi pregăteam un rol pentru scenă, mergeam noaptea jucîndu-mi rolul. Lumea probabil credea că sînt nebun. Am încredere în școala străzii. Aici am învățat dialoguri (pe care le-am folosit mai tîrziu), aici mi-am găsit tipurile umane interpretate...

→

memoria actorilor

«...mă visam clovn sau boxer»

Întotdeauna există actori al căror joc ne marchează. Dintre actorii francezi cei mai mult mi-au dat de gîndit Jules Berry, Michel Simon (cînd eram tînăr), Gabin și Brasseur. Apoi au fost americanii: bineînțeles Gary Cooper, Humphrey Bogart, Errol Flynn.

Gary Cooper avea ceea ce este extraordinar pentru un actor de cinema: degajare, relaxare. El nu juca tipul degajatului, era astfel, reușind totodată să-ți insufle forță și timiditate. Pentru Cooper, acest amestec de forță și timiditate pe de o parte, sensibilitate și duritate, pe de altă parte, constituiau prin amestec o adevărată forță magică, cu care a știut să realizeze un «dur fragil».

Dintre actorii de azi îl admir mult pe Lee Marvin. Pare făcut dintr-un oțel pe care nimic nu-l poate frînge. Îmi mai plac: Marlon Brando, Robert Mitchum, Rod Steiger, James Dean, Montgomery Clift.

*

Cînd filmez, improvizez mult. În general, prefer ca scriptul să fie cît mai redus. Un actor poate face cinci sau șase filme pe an, dacă vrea. Un autor nu poate să scrie același număr de scenarii. Puterea de invenție are în acest caz limită. Cinematografia franceză suferă de această lipsă de scenariști, fapt datorat, cred, ambiției regizorilor de a face totul — scenariu, dialoguri, regie. Scenariile lor nu sînt deloc cizelate.

Pot recunoaște cu sinceritate că am făcut pînă la ora actuală 56 de filme, dar nu 56 de capodopere. Sînt întrebat adesea: De ce-ai făcut acest film? — Pentru că la început povestea, cartea erau bune. Aș fi putut desigur să fiu mai sever la debut, dar cînd ești la începutul drumului nu-i deloc ușor! Tot așa cum aș fi putut spune: **«am șansa de a fi jucat «A bout de souffle», care este un film mare, care place și criticii și publicului (lucru atît de rar) — deci, mă-nchid în casă și aștept să mi se propună ceva la fel de bun.»** Dar acționînd astfel, probabil că n-aș fi ajuns niciodată Belmondo de azi și nici n-aș fi ajuns să fac **Pierrot le fou** sau **La sirène de Mississippi»**.

Revenind la erori. Ți se dă la un moment dat să citești un roman. Îți place și-l accepți. Intervin însă cei ce se ocupă de adaptarea romanului pentru ecran (pentru mine unii din cei mai periculoși oameni din cinematografie) și distrug totul. Acum nu mai accept să joc într-o ecranizare decît după ce citesc scenariul.

*

M-am bucurat întotdeauna cînd am putut alterna drama cu comedia. Acest din urmă gen, după părerea mea, este cel mai dificil, a fost și genul în care am debutat. La Conservator n-am jucat niciodată un text de dramă. Un actor e făcut pentru a fi văzut. Un pictor, un sculp-

tor, un muzician lasă o operă. Opera unui actor este arta momentului.

Mi se spune adesea: «**Ar trebui să faci altfel de filme**». De acord! Iau producția franceză a anului, o pun în față și spun: «**Ce-aș fi putut face din ceea ce n-am făcut?**»... și nu găsesc. De aceea nu regret nimic. Pînă în prezent, tot ce mi-am propus să fac, am făcut. N-am ținut cont de bariere. Poate că am fost ajutat și de faptul că am luat viața așa cum e. Și încă ceva: nu trăiesc în palate și n-am o viață de vedetă. Pentru mine filmul înseamnă în principal, prezență. Și mai e ceva. Dacă e vorba de film, trebuie să-nveți că lucrul cel mai important al prezenței tale e privirea. E imposibil să faci carieră cinematografică dacă nu știi să privești. Și nu mă gîndesc la «ochi frumoși», ci la faptul că numai o privire vie depășește pînza ajungînd la spectator. O privire ironică, rea sau languroasă, dar vie. Dacă vreți, o expresie a momentului istoric respectiv. O vreme, romantismul ochilor albaștri bulversa sălile de cinema. Azi, privirea dură e la loc de cinste. Lee Marvin, de exemplu.

Cînd ești așa, un fel «de bun public», cînd lumea se deplasează ca să te vadă, cînd plătește, cînd ești actor, spre deosebire de un scriitor, sau un pictor — aparții «momentului».

*

Am putut întîlni regizori care încep prin a-și tortura actorii, prin a le critica intonațiile, prin a-i modela fizic după bunul lor plac. E cea mai bună metodă pentru a distruge un actor. Dacă nu e în întregime personajul de care ai nevoie, cine te obligă să-i dai rolul?

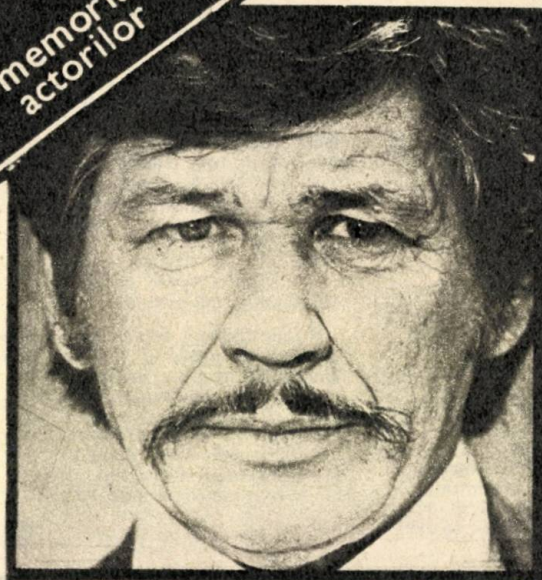
Pentru mine, întîlnirea cu Godard a însemnat totala libertate. A fost o minunată lecție care nu s-a mai repetat. În prima zi de filmare la **Cu sufletul la gură** am intrat într-o cabină telefonică iar Godard mi-a spus: «**Bun, acum spune ce vrei!**», apoi «**Gata, nu mai am nici o idee așa că putem pleca**».

Eram deconcertat, pentru că nu aveam prea multă experiență cinematografică. Nu știam ce filmez. De fapt, nimeni nu știa, cu excepția lui Godard poate. Cînd am lucrat la **Pierrot le fou**, starea de spirit a fost aceeași. Nu l-am văzut niciodată tatonînd. Era foarte precis. Aș fi vrut să continui astfel, dar numai Godard a reușit cu adevărat acest stil de film: o improvizație brodată pe scheme solide (un fel de comedia del'arte, dacă vreți.)

Nu-mi dădeam seama filmînd **Cu sufletul la gură** că am participat la unul din cele mai importante momente ale cinematografului modern. Mai mult chiar, mi se părea că niciodată nu va ieși un film din toată povestea aceea. A doua zi după premieră, m-au sunat toți cunoscuții. A fost cea mai mare surpriză a vieții mele. ■

Azi privirea «dură» e la loc de cinste: Lee Marvin, de exemplu

memoria actorilor



Charles Bronson

Cum poți ajunge Mr. Majestic?

Mr. Majestyk nu putea rămîne **mai prejos.** Respectiv Charles Bronson nu putea rămîne în afara acestui val al memorialisticii ce bîntuie lumea filmului, de la actori la regizori, de la producători la scenariști. Numai că această supervedetă ajunsă la film, după cum vom vedea, datorită întîmplării și nevoii de bani, nu prea se simte în largul său atunci cînd e vorba de scris. Bronson preferă jocul privirilor sau al pumnilor sau chiar al mînglierilor — atribute cu care de altfel ne-a cîștigat de partea sa. Totuși viața sa artistică nu putea lipsi dintre aceste documente ale istoriei recente a cinematografului pe care le constituie memoriile actorilor. Această ciudată absență a fost deci remediată de un gazetar american, mare admirator al stilului dur bronsonian, pe nume Steven Whitney. Așa după cum autorul menționează în prefața volumului apărut în 1975, la «Dell Publishing Co. Inc.», el a intervievat în acest scop sute de persoane care l-au cunoscut pe Bronson înainte și după ce a devenit vedetă; a văzut toate filmele făcute de actor de la prima sa apariție pe ecran pînă la cele care i-au asigurat faima internațională; a parcurs tot ceea ce s-a scris în Statele Unite despre filmele sale, ca și declarațiile sau interviurile actorului. De altfel autorul mulțumește în aceeași prefață unui număr nu mai mic de 63 de persoane care i-au acordat asistență pentru scrierea biografiei lui Bronson. Din acest volum am selectat și adaptat cîteva fragmente, pornind și noi pe urmele ascensiunii unui superstar.

Cinema

«În casa mea părintească nu exista dragoste. Eu eram unul dintre cei 15 copii și singurul contact fizic pe care l-am avut cu mama de la vîrsta de la care sînt apt de memorie a fost atunci cînd mă lua în poală ca să-mi omoare păduchii».

*

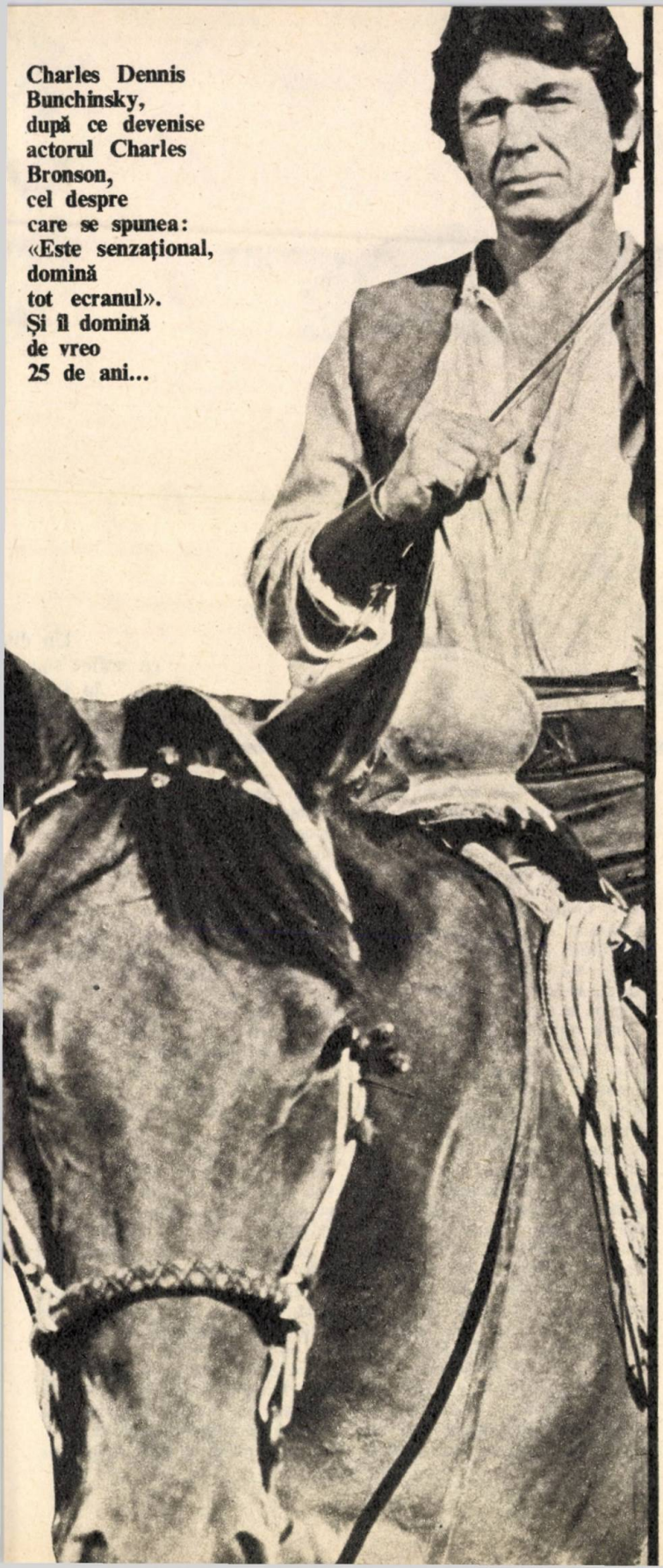
«Eram un flăcău, cînd lucram în mină. Luam lopata și curățam locul cu mîinile și tot noi eram cei ce puneam dinamită. Zilnic mă prezentam voluntar să scot afară tot praful de cărbune și toate resturile. Trebuia să te strecori pe lîngă pilonii care susțineau coridoarele care adesea nu aveau o înălțime mai mare de 1,20 m. Cînd trebuia să scoți cîte un pilon, erai avertizat cu cîteva clipe înainte de prăbușirea care se va produce prin zgomotul făcut de ruperea suporților din lemn care se spulberau asemenea unor gloanțe în toate direcțiile în timp ce acoperișul și pardoseala se zgîlțîiau din rădăcini».

Am selectat aceste citate din interviurile acordate de-a lungul anilor de către Charles Bronson pentru o presă care nu se putea mulțumi doar cu biografia succesului artistic al actorului, ci avea nevoie să arate și de unde a pornit acest actor ce poate fi numit pe drept self-made. Există mult adevăr în poveștile despre copilăria grea a familiei părinților lui Bronson, și ele au alimentat din plin, potrivit stilului presei americane, biografia senzațională a actorului. Copilăria și tinerețea lui Bronson au fost într-adevăr grele.

Iată cum pune în pagină autorul volumului cîteva detalii privind copilăria și mai apoi adolescența actorului:

Imigranții sosiți în Statele Unite pe la începutul secolului nu prea știau ce fel de viață îi așteaptă. Mulți dintre ei nădăjduiau să-și găsească aici liniștea, sperau să afle un loc unde să poată lucra și să-și crească copiii. Ei veniseră în America crezînd că sosesc pe pămîntul făgăduinței, într-o țară scutită de foamete și de alte vicisitudini. America era pentru ei țara visurilor împlinite și chiar dacă aceste visuri nu puteau fi atinse în timpul vieții lor, sperau că poate copiii lor vor ajunge să le înfăptuiască.

Familia Bunchinsky a debarcat și ea la Ellis Island unde s-a lămurit repede că lucrurile nu vor fi chiar atît de ușoare. Chiar după ce treceai examenul medical, unde mulți erau respinși, Ellis Island îți apărea de prost augur pentru o viață nouă. Imigranții erau tratați ca vitele. Dacă știau să vorbească englezește, sau dacă cineva era amator să garanteze pentru ei, erau lăsați în plata domnului, adică să-și găsească singuri de lucru. Dacă nu, li se dădea ceva de lucru și un fel de locuință. Cam asta s-a întîmplat și bărbatului, lituanian de origine, numit Bunchinsky, sosit și el aici pe urmele visului american. Se pare că avea o statură foarte robustă și, cum nu știa nici o boabă de engleză, s-a trezit re-



Charles Dennis Bunchinsky, după ce devenise actorul Charles Bronson, cel despre care se spunea: «Este senzațional, domină tot ecranul». Și îl domină de vreo 25 de ani...

partizat să lucreze într-o mină. Botezat repede Walter, prenumele său de origine a rămas necunoscut, el s-a pus pe muncă și a pornit totodată în căutarea unei neveste. Nunta s-a făcut repede, cu o fată pe nume Mary Valinsky, ai cărei părinți erau de origine rusă. Primii cinci ani i-au adus cinci copii; ultimul născut la 3 noiembrie 1921 a fost Charles Dennis Bunchinsky; dar familia a continuat să sporească într-un ritm de anul și copilul pînă a ajuns la 15 moștenitori.

Toată familia Bunchinsky muncea în mină și nu după mulți ani tatăl, încă în putere, își lasă soția văduvă. Charles și-a văzut încă doi frați murind din pricina bolii și a sărăciei. Mama se hotărăște atunci să-l trimită pe el la o fermă. Dar aventurile sale nu încetează. Bronson își amintește: **«La zeci de mile depărtare de casă am găsit de lucru la o fermă. Tipul avea o rablă de mașină și îmi promisese 30 de dolari pe lună. Necazul era că proprietarul nu prea avea aerul să aibă acești bani. Într-o zi s-a îmbolnăvit, a fost dus la spital și nevastă-sa m-a concediat fără să mă plătească. Reîncepuse tocmai criza iar noi cei lipsiți de mijloace materiale o resimțeam și mai puternic. Cînd m-am întors acasă, nu pot să-mi amintesc dacă ai mei erau veseli să mă revadă sau dacă se bucurau în speranța că le pot da cîțiva dolari».**

Și totuși singurul loc de lucru pe care l-a găsit în vara anului 1939 a fost tot într-o mină asemeni tatălui și fraților săi mai mari: **«După orele de lucru trebuia să cărăm lăzile de gunoi și nu ne sfiam să mîncăm cîte un rest de biscuit dacă-l găseam. Pot spune că am devenit bărbat la 16 ani cînd am coborît pentru prima dată în mină. Dar tot de atunci am știut că trebuie să fac orice ca să ies la lumină».**

În 1943, Charles Bronson a intrat în armată. A fost al doilea examen de maturitate al viitoarei super-vedete: **«Bărbații din jurul meu se văitau ba de una, ba de alta; eu eram mulțumit că mîncam pe săturate și dormeam tun. Niciodată nu mă simțisem atît de bine».**

La sfîrșitul războiului, după victoria împotriva Germaniei și Japoniei, a fost eliberat din armată. Era hotărît să nu se mai întoarcă în mină. Un an a trecut întreținîndu-se din subvenția acordată de guvern foștilor combatanți — 20 dolari pe săptămînă. După un an

Un du cu suflet tandr în film c și în viaț

cînd perioada cît primea ajutorul a luat sfîrșit, Charles Bunchinsky s-a hotărît să plece să-și încerce norocul la New York, dar cum banii de bilet nu i-au ajuns decît pînă la Philadelphia, s-a oprit acolo. După ce a lucrat rînd pe rînd ca zidar, chelner, ajutor de bucătar, s-a angajat la un colegiu ca om bun la toate. Acolo s-a întîmplat să ia primul contact cu o echipă de teatru. Grupul se numea «Plays and Players». Nu i-a fost greu să se împrietenească cu cîțiva dintre ei și așa a început să-i ajute mai întîi la vopsitul decorurilor, apoi a început să asiste la cursurile de artă dramatică a celor la fel de tineri ca și el. Mulți dintre ei l-au sfătuit să intre în acest grup. Prima sa audiție a fost un adevărat dezastru. Conducătorul grupului i-a spus că este un analfabet, că nu știe să pronunțe cuvintele corect. De dicție nici nu putea fi vorba iar, dacă are de gînd să se facă actor, e mai bine să se lase. Dar fizicul său îi dădea dreptul să spere la un anume tip de roluri. Tot în acest grup a întîlnit-o pe viitoarea sa soție, Harriet Tendler. Împreună, aveau să părăsească Philadelphia pentru New York și tot împreună au găsit de lucru la poștă. Era în iarna anilor '48—'49. Cu banii strînși, Charles s-a înscris la un prim curs de teatru. Soția sa lucra pentru a se întreține amîndoi. Proaspeții căsătoriți nu făceau excepție întrucît după război în multe cupluri americane tinere soțiile lucrau pentru ca bărbații să poată studia. După ce Charles a absolvit acest curs, familia s-a hotărît să-și încerce norocul la Hollywood. Ușor de zis dar greu de făcut. O altă criză bătea acum la porțile cetății filmului. Era chiar momentul declanșării concurenței dintre marele și micul ecran. Întrebarea care se punea era: va rezista filmul prezentat în sălile de cinema față de ofensiva comodității propuse de televiziune?

Începutul carierei lui Charles Bronson nu s-a deosebit de cel al multor altor actori. Primul rol, de mică întindere, a fost obținut prin recomandarea unui prieten către Henry Hathaway, chiar atunci în căutarea unui tînăr solid, cu înfățișare aspră, pentru a interpreta rolul unui emigrant de profesie boxer, ajuns marinar. Fizicul lui Bronson era cum nu se poate mai potrivit. Și așa a obținut primul rol. A doua și a treia colaborare cu marele ecran le-a făcut sub bagheta altor doi regizori celebri: John Sturges și George Cukor. Își făcuse reputația de a fi conștiincios și se străduia să facă întocmai orice i se cerea. Acest atu l-a ajutat ca pînă în 1954 să apară în șapte filme. Tot atunci a fost sfătuit să-și schimbe numele și pe generic a apărut prima oară numele de Charles Bronson în westernul **Bătaia tobei** în regia lui Alan Ladd. Ziarul «Los Angeles Times» scria: **«Se poate spune că Charles Bronson este senzațional. El domină întregul ecran».**

Să fi reușit să se impună după atîția ani de așteptare și perseverență, se întreba acum Bronson.

În anii '50, Jack Palance, Lee Marvin și Ernest Borgnine care începuseră odată cu Charles Bronson erau deja afirmați, în timp ce el părea să fi pierdut trenul, întrucît producători care apelau la el, îl considerau ca un partener al actorului principal. Pînă în 1958, Bronson nu semnase niciun contract ferm, iar la Hollywood un actor fără un asemenea contract era ca și inexistent.

Tot pe la mijlocul anilor '50, lumea filmului american a înțeles deodată că Hollywoodul nu mai era centrul cinematografului mondial. În Suedia, un tînăr regizor de

teatru. Ingmar Bergman, făcea primul dintre marile sale filme: din Japonia, Yasujiro Ozu și Akiro Kurosawa lansau primele lor capodopere pînă în Europa; Federico Fellini țîșnise cu stilul său propriu producînd un adevărat cutremur în lumea celei de a 7-a arte. În Franța, Henri Georges Clouzot speria publicul cu un thriller **(Diabolicii)** ce depășea tot ce făcuse Hitchcock...

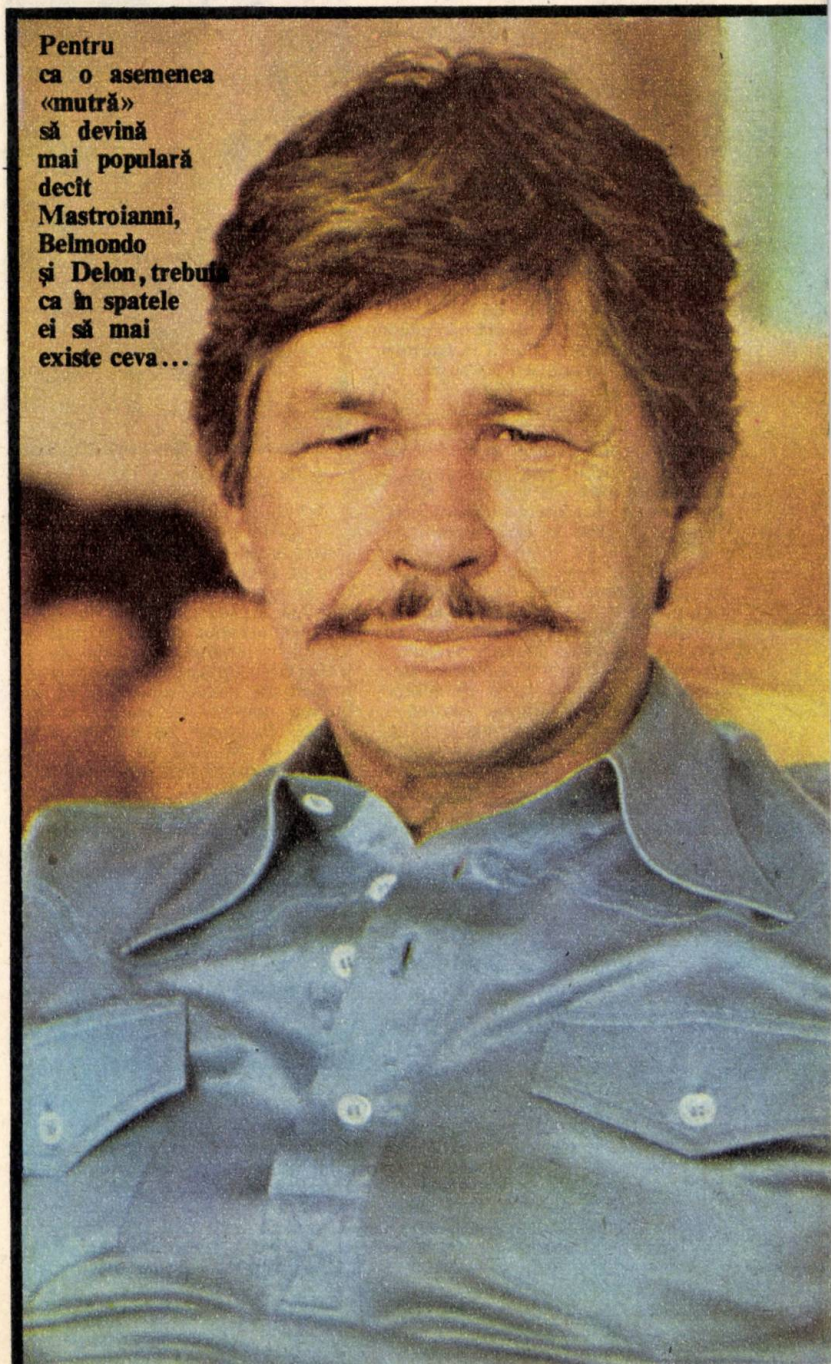
Influența părea să fie benefică și stimulatoare pentru filmul american care se orienta însă pentru încă odată spre protejarea star-systemului. Vedetele vechii generații ca Spencer Tracy, Humphrey Bogart, James Cagney, Cary Grant, Judy Garland, Gene Kelly și mulți alții lucrau cu noii apărutele vedete Marlon Brando, James Dean, Montgomery Clift, Burt Lancaster, Kirk Douglas, William Holden, Paul Newman, Audrey Hepburn. În timp ce în Europa accentul se punea pe regie, Hollywoodul credea încă în scenariu și în actori.

Era un moment bun de relansare a lui Bronson care avea ambiția să demonstreze că în spatele «mutrei» sale există și talent. O companie cinematografică de mai mici proporții, Four Stars Playhouse, îi oferă un contract pentru un serial de televiziune **Omul cu aparatul de filmat** în regia lui Don Sharpe. După primele episoade, Bronson se bucură de o asemenea popularitate încît în anul următor se fac alte 14 episoade. Critica americană scria: **«Bronson realizează un rol care îl scoate din tiparele ce i-au fost create pînă acum»**. Deși nu ieșise încă din filmele de categorie B., publicul din străinătate îl descoperă cu plăcere, iar producătorii și regizorii începeau să constate că el reprezintă un capital. Încă cîteva roluri în filmele americane îl fac popular în Europa, printre care rolul din **Cei șapte magnifici**; Sergio Leone îi oferă rolul din **Pentru un pumn de dolari.** O neconcordanță de program îl obligă să refuze și filmul lansează cu mare succes pe un alt semi-cunoscut: Clin Eastwood. Dar tot în Europa, Bronson începe să filmeze **Tunuri pentru San Sebastian** alături de Anthony Quinn, **12 oameni zdrențăroși** împreună cu Lee Marvin și Ernest Borgnine și **La revedere prietene** alături de Alain Delon. După aceste trei filme din anii '60, Bronson nu a mai coborît de pe piedestalul succesului. Filmele sale aduc în Europa mai mulți bani decît cele ale oricărui alt actor, figurînd la box office chiar înaintea lui Mastroianni, Belmondo și Delon. În 1968 i se conferă Globul de aur, premiul celui mai popular actor din lume.

După atîtea filme, în care Bronson se identifică adesea cu personajul dur dar cu suflet tandru, revistele de scandal nu uită niciodată să amintească de copilăria săracă, de faptul că el iubește copiii, că nu suportă ca cineva să sufere în preajma sa, că este timid, că preferă intimitatea cîtorva prieteni recepțiilor hollywoodiene etc., etc.

Modest, actorul însuși comentează mai realist propriul său succes: **«Am avut noroc, mare noroc. Sînt cel puțin cîteva sute de actori foarte talentați la Hollywood care ar putea interpreta roluri de primă mărime, dar care nu și-au putut deschide calea spre succes. Ce fac? Vînd probabil enciclopedii sau cărți despre cinema pe la colțul străzilor».**

Adaptare și traducere de
Adina DARIAN



Pentru ca o asemenea «mutră» să devină mai populară decît Mastroianni, Belmondo și Delon, trebuia ca în spatele ei să mai existe ceva...

memoria cineaștilor

Ion Cosma

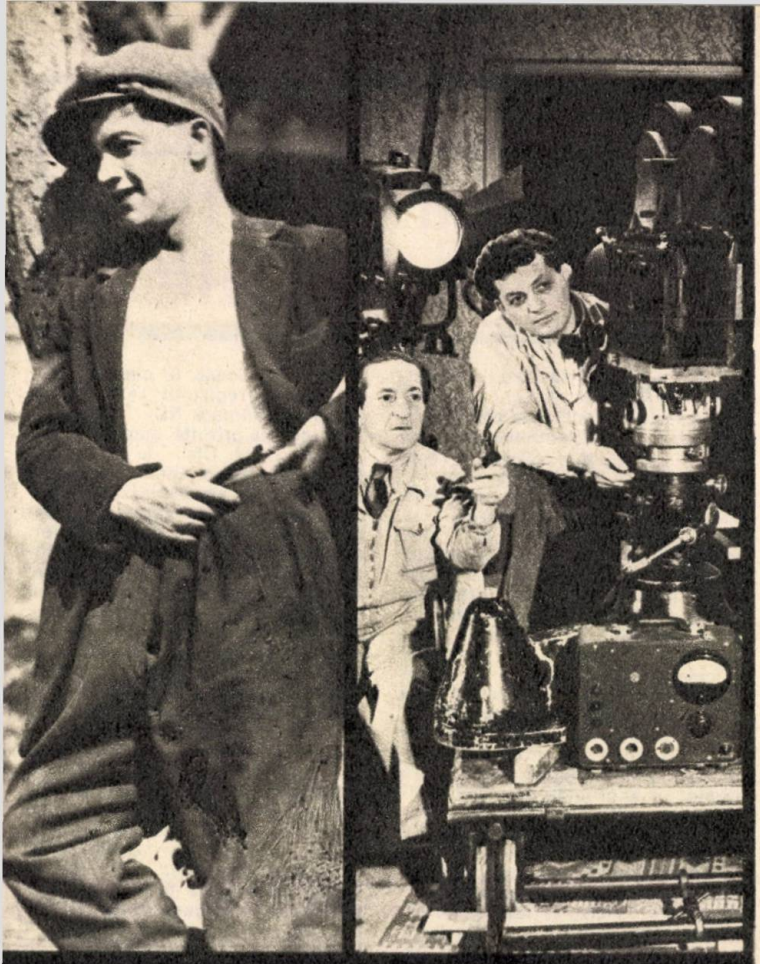
Mirajul cinematografului

Cinema

Fac parte din al doilea val de pionieri. Primii au fost cei care prin entuziasmul lor au pus bazele importantului moment artistic și patriotic care a fost **Războiul Independenței** în 1912. Eu am ajuns la film abia în 1925. Prin intermediul teatrului. Via «Cărăbuș». Jucam de patru ani în trupa lui Tănase, rolișoare mici, aveam 17 ani și Constantin Tănase care-mi era un fel de rubedenie, își pusese în gînd să mă trimită la conservator. Dar s-a întîmplat altfel. Într-o zi a apărut în teatru Eftimie Vasilescu, unul din operatorii vremii care, împreună cu Ghiță Popescu, un actor în vîrstă își căuta interpreți pentru filmul **Legenda celor două cruci.** Au tratat mai întîi cu vedeta trupei, Țuchi Eremia, bărbatul ei era om de afaceri, putea fi de folos echipei; actrița nu cerea onorariu, era fericită că apare pe ecran. Pe atunci așa eram cu toții, actori mai mari sau mai mici, atrași deopotrivă de mirajul cinematografului. Condițiile în care lucram nu mai contau. Pe mine rolișorul din **Legenda...** m-a adus în mijlocul echipei. Eram uimit de tot ce vedeam. Mă învîrteam pe lîngă aparatul de filmare, mă interesa cum se turnează, cum se încarcă aparatul, ce se întîmplă apoi cu pelicula. Am început să dau o mînă de ajutor unde era nevoie. Eftimie Vasilescu m-a luat pe lîngă el, mai întîi să desenez titlurile filmelor — desenam binișor — apoi în laboratorul lui din Bulevardul Elisabeta, unde am început să învăț cum să prelucrez pelicula Kodak și AGFA. Pe atunci operatorul învăța de toate, își realiza singur, într-un laborator rudimentar, copia-standard. Păstrez și acum înserturile filmului. De asemeni păstrez și cîteva fotografii. E tot ce-a mai rămas, pentru că filmul, ca atîtea altele, s-a pierdut. Probabil a fost transformat în ojă. Nu se gîndea nimeni, pe atunci, că cinematograful va căpăta o asemenea importanță și încercările noastre vor deveni, cîndva, document. **Legenda celor două cruci,** decupată de Ghiță Popescu, după nuvela lui I.C. Visarion, s-a filmat mai mult în exterioare, cu figurația din satul Băneasa care nu costa nimic în afară de mîncarea de peste zi. Țin minte că la scena în care eroul filmului, tînărul Radu, care își omorîse iubita din gelozie, era «spînzurat», țăranii îngroziți au fugit crezînd că e vorba de o execuție adevărată. Atunci au fost filmați și scena a ieșit foarte convingatoare. În acest film, operatorul Eftimie Vasilescu a introdus și cîteva imagini cu plutele pe Bistrița, filmate de el pentru un documentar despre cooperație. Reacția a fost de entuziasm, în sală au început aplauzele cînd au apărut splendidele peisaje de pe Valea Bistriței. Cred că atunci m-am hotărît să devin operator, să pot încinta oamenii cu asemenea priveliști. Peisajele se succedau pe ecran, iar în sală un acompaniament de orchestră din Rapsodiile lui Enescu dădea un efect impresionant. Era pentru prima dată cînd un film era acompaniat de o orchestră cu muzică special aranjată. Premiera a avut loc la cinematograful «Frascatti» de pe Calea Victoriei, lîngă terasa Oteteleșanu, filmul s-a bucurat de succes. Dorianfilm a cumpărat dreptul de exploatare a filmului în provincie și, după cîte știu, n-a avut de regretat.

«Vitejii neamului» fără buget

În anul următor, aceeași echipă de actori și colaboratori ne-am constituit într-un fel de asociație, păstrînd numele ales de fondatorul ei, Eftimie Vasilescu, «România-Film». Pe baza unui contract ne angajam să realizăm un film «național-militar», **Vitejii neamului,** avînd ca subiect faptele eroice ale armatei române în războiul de întregire din 1916. Subiectul era scris tot de Ghiță Popescu — cunoscut actor, om de aleasă cultură, care era animatorul societății. Fără prea mari pregătiri, în ziua de 6 octombrie 1926, obținînd două companii de ostași cu echipament de război, am început filmările pe un teren de lîngă comuna Pantelimon. Am săpat tranșee, am tras rețele de sîrmă ghimpată, am improvizat un adevărat cîmp de bătălie, cu explozii și rafale de mitralieră. Filmam continuu, ne grăbeam să nu ne apuce iarna, pentru că zăpada nu era prevăzută în scenariu. Nici în buget. Eu făceam de toate, jucam pe rînd rolul unui ofițer francez și cel al caporalului Mușat, îl asistam pe Eftimie Vasilescu la imagine, făceam muncă de laborator și montaj, în film urma să înserăm și secvențe din jurnalele de pe front împrumutate de la Muzeul Militar și contratipate de noi. La început cenzura ne-a interzis filmul, pentru că legația germană avea obiecții; îmi amintesc una din ele, ridicolă: în finalul filmului, niște copii găseau o cască germană pe fostul cîmp de bătaie și jucau cu ea poarca. A trebuit să scoatem scena asta și încă altele, pentru ca filmul să poată fi prezentat publicului la Cercul Militar. Casa care a exploatat filmul a ridicat pretenții atît de mari (îi revenea un comision de 40%) conform contractului încît «România-Film» abia a avut cu ce-și acoperi cheltuielile de producție. De aceea a trebuit să se autodizolve printr-un proces verbal care motiva așa: «Dîndu-ne seama că în actualele împrejurări, cu suma de care dispunem, nu mai putem încerca realizarea unui alt film românesc, hotărîm să împărțim suma și să examinăm din nou, după trei luni situația, urmînd a decide atunci dacă mai putem continua să facem filme». N-am mai putut în atari condiții cooperatiste și asociația noastră a sucombat! În completarea filmului **Vitejii neamului,** am prezentat atunci și o scurtă comedie burlescă, realizată tot de noi, în genul comediilor la modă cu Zigotto și Fatty. Comicii noștri erau Dan Demetrescu, Petre Codruț și alți actori foarte populari din trupa lui Tănase. Ideea ne-a venit în vara în care rămăsesem la București alături de Eftimie Vasilescu, în timp ce colegii mei de la «Cărăbuș» se aflau în vacanță la Călimănești — Ce-ar fi să le facem o vizită și să-i filmăm cum se distrează? Am improvizat un subiectel hazos, pornind de la o bancnotă tipărită doar pe o parte — o reclamă pentru șampania Mott — și găsită pe stradă de unul din **vagabonzii de la «Cărăbuș»,** cum ne intitulasem filmul. Pe tenorul Alecu Bărcănescu, gras cum era, l-am îmbrăcat într-un pantalonaș à la Fatty și l-am făcut să alerge tot Călimăneștiul. Pe Dan Demetrescu l-am travestit în polițist, eu eram băiatul de la restaurant care pregătea farsa, dar apăream și în finalul filmului, pentru că poanta



În 1927, actor în filmul *Vagabonzii de la Cărăbuş*

În 1946, operator la *Bulevardul Fluieră vînt* în regia lui Jean Mihail

M-am lăsat de actorie pentru ca să devin operator. Nici astăzi nu regret...

era că noi operatorii pusesem la cale totul ca să filmăm şi interveneam pînă la urmă să descurcăm ţiele. Un film în film, era ceva nou pentru acea vreme. O cascadă de gaguri, un ritm susţinut, păcat că despre această comedioară de succes, ziarele vremii n-au scris... Nu ştiusem probabil să stimulăm mai concret interesul presei, după un bun obicei al timpului. După un oarecare timp pe care îl împărţeam între teatru şi cinema, punîndu-le în balanţă, m-am hotărît pentru film, prea sclipea frumos în mintea mea. Cînd i-am anunţat pe nea Costică, că la sezonul de iarnă nu mai pot pleca în turneu şi că părăsesc trupa ca să rămîn definitiv în cinema, s-a înfuriat tare şi a strigat la mine: «**Bine, mă, vrei să mă laşi tu pe mine şi să-ţi ratezi o carieră serioasă pentru scamatorii ăştia cu rîşniţa lor?**» (Trebuie să spun că aparatul de filmat, pe vremea aceea, era într-adevăr ca o cutie avînd o manivelă în partea dreaptă cu care trebuia să învîrteşti manual şi făcea un zgomot asemănător unei rîşniţe). Apoi a început să mă fugărească prin grădina teatrului şi să arunce cu pălăria după mine. Avea el obiceiul ăsta cînd se mînia pe cineva (şi-o făcea destul de des), arunca cu pălăria după el. În vara aceea îşi rupsese a patra splendoare de pălărie de paie! Noroc că-i trecea repede şi incidentul se termina cu o bere la bufetul teatrului. M-am gîndit mult timp la cele afirmate de «jupînul» (aşa cum îi plăcea să i se spună lui nea Costică) dar mai tîrziu am ajuns la concluzia că **bine am făcut** şi astăzi încă nu regret pentru frumoasa alegere, profesiune la care am optat de bună voie şi nesilit de nimeni.

Filmul nu se învaţă. Se fură!

În aşteptarea unui nou film românesc, mă ocupam acum de operaţiile tehnice de laborator. În 1927 am fost încorporat la Serviciul cinematografic al Armatei, al cărui laborator era condus de operatorul Nicolae Barbelian, unul din pionierii imaginii cinematografice. Ziua lucram în laborator şi seara ne întîlneam în holul cinematografului «Capitol» unde era un fel de sediu al cineaştilor. Apăreau acolo, seara, Barbelian, Ionescu Cioc întotdeauna cu soţia la braţ, Aurel Petrescu — caricaturistul, autor de filme, Vasile Gociu, operatorul şi alţii. Barbelian întotdeauna surîzător, cu cascheta lui colonială pe cap, ne depăna amintiri din călătoriile în ţările calde, unde voiajase cu treburi cinematografice. Ne vorbea şi despre începuturile lui ca operator, în ţară, lucrase la **Războiul Independenţei** pe lîngă operatorul francez şi veteranul imaginii şi al chimiei de laborator cinematografic, Alexandru Ionescu zis Cioc, care i-a împărtăşit secretele meseriei. Pe vremea aceea n-aveai cum să înveţi să faci film, decît dacă furai de la alţii ori te învăţa vreun prieten. Din secretele încredinţate lui Barbelian de către Alexandru Ionescu m-am adăpat şi eu, de asemenea şi de la E. Vasilescu, pentru ca mai tîrziu, să le transmit studenţilor, în institut unde am fost profesor, sau asistenţilor cu care lucram pe platou.

Nu am uitat niciodată şi nici nu voi uita contribuţia acestor oameni la formarea mea ca cineast, profesiune cu care astăzi eu mă mîndresc.

Cînd în 1927 Ghiţă Popescu şi Vasilescu au realizat un nou film, Năpasta după Caragiale, m-au distribuit în rolul învăţătorului, alături de el, de N. Manolescu şi Ecaterina Niţulescu-Şahighian. Din motive de economie, decorul circiumii fusese construit din pînză pe rame de lemn, ca-n teatru, şi cum era toamnă înaintată, căzuse chiar zăpada iar noi filmam doar în cămăşi de pînză, ne-am ales cu-un strașnic guturai, dar meritau toate eforturile pentru ca filmul să iasă bine. Restul nu mai conta. Şi totuşi, entuziasmul nu ne putea ţine de cald, decît cel mult un sezon. Trebuia să ne apucăm fiecare de ceva mai rentabil. Eu am rămas să execut lucrări de laborator, în special copiatul titlurilor la filmele străine şi la jurnalele

→

de actualități. Casele Fox și Pathé plăteau bine urgența; ele îți predau jurnalul vineri și sîmbătă dimineața trebuia să fie cu text românesc în cinematografe. Lucram toată noaptea, dar aveam din ce trăi ziua. Și zilele următoare, în așteptarea realizării marelui nostru vis: un nou film românesc.

Multă vreme am încercat să mă angajez la Oficiul Național Cinematografic, dar nu era chip, ei aveau operatorii lor aduși din străinătate, noi nu-i interesam. A trebuit să izbucnească războiul, pentru ca O.N.C.-ul să aibă nevoie de operatori de front. Atunci m-au angajat și o dată cu mine au putut intra și alți operatori români la O.N.C. ca Tudor Posmantir, Vasile Gociu, Eftimie Vasilescu, Cornel Dumitrescu sau inginerul Bielusici. Noi preluam din mers aparatura modernă, mînuită pînă atunci de operatorii francezi, care din cauza războiului plecau din țară. Am filmat pe front, a venit anul Eliberării, am consemnat pe peliculă marile momente ale istoriei țării: reforma agrară, proclamarea republicii, naționalizarea și multe altele. Dar despre ele am mai avut prilejul să scriu, și chiar în revista dumneavoastră. Amintesc doar cîteva din filmele documentare realizate în acei ani ca **Porțelan românesc**, **Școală în aer liber**, Ziua unui lac — Snagov și cel mai interesant, regizat de Jean Mihail, **Rapsodie rustică**, selectat la Cannes în 1946 dintre 72 de documentare și distins cu premiul II și cu un alt premiu, tot la Cannes, CIDALC. Era primul festival internațional după război la care participam. «Succesul — scria Jean Mihail — îl împart cu excelentul meu operator, Ion Cosma, un artist al umbrei și luminii, care a știut să-mi transpună viziunea printr-o fotografie de o rară calitate artistică». Inserasem în acest documentar poetic și cîteva secvențe mai vechi, filmate de mine în satul Runcu, lîngă Tg. Jiu, cu o mare bucurie pentru frumusețea peisajului natural și uman. Probabil că ele impresionaseră pe cei care ne-au premiat. Am înțeles atunci că singura șansă de a ne afirma în lume este să ne străduim să găsim poezia acelui Runcu original. Inimitabil. Românesc.

Astăzi simt nevoia să-mi exprim marea satisfacție că după toate greutățile începutului a urmat, după 23 August 1944, perioada de înflorire și modernizare a cinematografiei românești și sînt fericit că am contribuit și eu cu modestele mele puteri. Pentru toate am fost răsplătit din plin din partea statului nostru cu distincții care m-au onorat și m-au obligat la recunoștință.

Ion COSMA
Laureat al Premiului de Stat
Decorat cu Ordinul și Medalia Muncii

Paul Călinescu

Nașterea unui film: Răsună valea

Cinema

În perioada dinainte de război se poate considera că producția românească de filme artistice era ca și inexistentă. Cele cîteva filme de nivel submediocru, realizate cu mijloace improvizate, constituiau doar preistoria filmului românesc. Transformările revoluționare din țara noastră în perioada de după război au creat, ca și pentru toate celelalte arte, condițiile dezvoltării și înfloririi unei cinematografii naționale și, ceea ce este mai important, regimul nostru socialist a acordat artei cinematografice **locul cuvenit**.

Ar fi greșit să se creadă că ampla revoluție cultural-educativă s-a desfășurat pe un teren neted, fără obstacole și greutăți, pe o linie constant ascendentă. Dacă greutățile tehnico-organizatorice se ușurau de la o zi la alta (baza tehnico-materială creștea, se formau noi cadre de tehnicieni, etc.), acum se iveau noi probleme de creație ideologico-artistică, care le luau locul. Cred că nu este bine să ne ascundem după deget, ferindu-ne să arătăm greșelile inerente începutului, greșelile noastre și ale altora din această primă etapă de dezvoltare a cinematografiei noastre socialiste.

Noul curent, realist-socialist, producea o cotitură în ceea ce privește tematica viitoarelor filme. Din păcate, chiar în acest moment de cotitură, directorii care au ținut în mînă timona cinematografiei nu au avut de fapt aici o legătură cu arta, situație care a obligat conducerea ministerului să facă dese schimbări (un coleg de la studio făcuse o statistică din care reieșea că, într-un timp relativ scurt, de 20 de ani, la conducerea studioului s-au perindat nouăsprezece directori mai mari sau mai mici, care au comis greșeli mai mici sau mai mari). Un fapt care nu-și găsește explicația este că, în majoritatea lor, acești directori, timorați de răspunderea ce le revenea, în loc să acorde încredere oamenilor care dăduseră dovadă de capacitatea lor creatoare, și pe care îi aveau la îndemînă, fiind angajații studioului (eram trei regizori, Jean Mihail, Jean Georgescu și cu mine), ei acordau credit și își însușeau părerile oamenilor de pe «tușă». Parafrazînd un vechi dicton, «Românul e născut poet», considerau că «tot românul se naște cineast» și deci toată lumea se pricepe la cinematografie, numai regizorul respectiv și echipa de filmare NU!

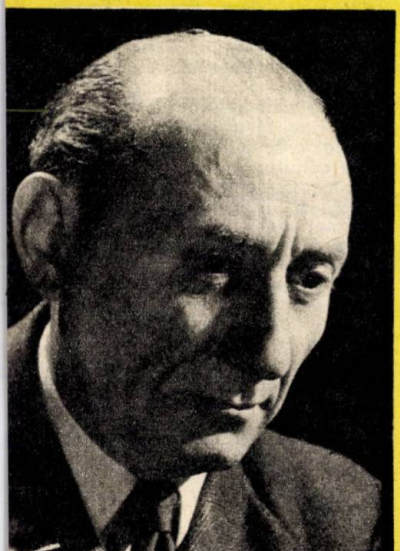
În această privință, marele regizor francez René Clair, în cartea sa «Reflexion faite», scria: «**Atingem aici una din anomaliile cinematografului: dacă un oarecare ar îndrăzni să dea sfaturi unui inginer, acesta ar face totul pentru a invoca calculele care ar obliga pe ignorant dacă nu la respect, cel puțin la tăcere. Dar un oarecare, cînd este vorba de cinema, își permite să dea sau să-și impună părerea față de cei mai buni artizani, să aprecieze un scenariu, munca unui regizor, jocul unui interpret. Este drept că oamenii competenți nu sînt mulți în cinema, dar trebuie să spunem că rareori diriginții fac apel la ei**».

La un moment dat, am încercat să mă consolez cu ideea că și în alte țări lucrurile s-au petrecut la fel ca la noi... dar slabă consolare. Și tocmai în această perioadă de incertitudine creatoare, de tatonări și imixtiuni în artă, într-un moment de cotitură a filmului românesc, s-a născut primul meu film artistic, **Răsună valea**.

Pornind de la realitate

În toamna anului 1947, am turnat în apropiere de Mediaș construirea unei conducte de gaz metan, primul nostru șantier de muncă voluntară, Agnita-Botorca. Încurajată de succesul obținut cu acest documentar și interesul pe care l-a stîrnit munca voluntară în rîndul tineretului, conducerea studioului, cu un an mai tîrziu, a luat hotărîrea să realizeze un film artistic de lungmetraj, care să oglindească elanul muncii voluntare a tinerilor brigadieri de pe șantierul național al liniei ferate Bumbești-Livezeni. Realizarea filmului, care a deschis drumul cinematografiei noastre socialiste, mi-a revenit mie. Dacă la documentarul Agnita-Botorca faptele de viață se înfățișau spontan, de la sine, acum, pentru noul film artistic — deși la bază sta aceeași temă a muncii voluntare — era neapărată nevoie de un scenariu bine închegat. Consecvent acțiunii mele de a colabora și de a atrage în cinematografie numai oameni de talent, convins fiind că adevărata artă se face numai cu artiști autentici, m-am

adresat pentru scrierea scenariului, dramaturgului Mircea Ştefănescu. Nu-l cunoscusem pînă atunci pe Mircea Ştefănescu, văzusem numai cîteva spectacole cu piesele lui «Veste bună», «Acolo departe», «Casa cu două fete» şi rămăsesem încîntat de marea lui sensibilitate şi de modul în care îşi construia şi conduce personajele. Criticul N. Carandino spunea despre el: **«Caracteristică în scrisul de teatru al lui Mircea Ştefănescu este tehnicitatea. Se vede din economia pieselor, chiar a celor mai slabe, că autorul ştie «să le facă». Nu este vorba de o slăbiciune «in abstracto». Mircea Ştefănescu scrie teatru aşa cum un virtuoz cîntă la pian»...** La solicitarea mea, Mircea Ştefănescu a acceptat imediat să scrie scenariul. Am trasat împreună liniile conducătoare, stabilind că scenariul trebuie să releve bucuria omului care transformă natura, entuziasmul, munca încordată şi plină de avînt a tinerilor brigadieri voluntari, care, alături de muncitori şi



Paul Călinescu: «Niciodată nu e prea tîrziu să tragi învăţăminte».

tehnicieni, înfăptuiau linia ferată Bumbeşti-Livezeni. În linii mari: un film optimist despre tineret, cu tineret, pentru tineret. Un elogiu adus tinerilor brigadieri voluntari. Curînd am înaintat «sinopsisul» directorului studioului care a fost de acord cu cele propuse de noi şi am plecat pe şantier pentru a ne documenta. Dar la înapoiere, tot ceea ce stabilisem cu directorul înainte de plecarea noastră pe şantier, acum nu mai era considerat ca bun. De ce? În lipsa noastră şi-au făcut apariţia «specialiştii»!!!

Pentru a ilustra mai bine modul de imixtiune al «specialiştilor» la realizarea filmului **Răsună valea**, redau mai jos cîteva extrase din cuvîntul rostit de Mircea Ştefănescu în cadrul unei plenare a cinematografiei cu participarea scenariştilor **(Biblioteca Centrală Universitară din Bucureşti, la 10. 06. 1954).**

Despre «specialişti»

«Se împlinesc în vara asta şapte ani de cînd am scris scenariul primului nostru film artistic de după 23 August, «Răsună valea». Departe de mine gîndul de a mă scutura de răspunderea greşelilor pe care le-am făcut în această primă încercare cinematografică: dar dacă ţin să evoc aici greşelile altora — adică acele «sfaturi» de care vorbeşte referatul — e că din fapte se învaţă mai mult decît din teorii. Acum şapte ani, compartimentul cinematografiei din Ministerul Artelor era condus de un director foarte tînăr, un tovarăş inimos şi dornic să facă treabă... dar... foarte nevinovat în materie. În schimb, secretarul general al ministerului, era un om foarte inteligent. Cînd i-am spus primului că înţeleg să prezint pe brigadierii de la Bumbeşti-Livezeni în atmosfera voioasă a tinereţii lor, cu glumele care le însufleţesc fiecare clipă de muncă, tînărul director a rămas uluit:

— Cum!... — mi-a spus — dar **noi vrem o dramă!**

Nemulţumit cu acest plural — «noi» — m-am adresat atunci secretarului general care a înţeles imediat că, pentru a arăta spectatorului efortul impresionant al celor 7 000 de brigadieri care şi-au părăsit satele pentru a construi un nou colţ de ţară, e suficient să-i urmărim în entuziasmul neobosit al muncii lor, în bucuria acestei munci, care se desfăşoară sub toate aspectele cuceritoare ale adolescenţei... A înţeles că nu e nevoie să complicăm acest scenariu cu sumbre momente melodramatice, artificiale şi inutile — şi că e deajuns să înfăţişăm în final, rezultatul acestei munci uriaşe (cale ferată, poduri, tuneluri, parapete şi viaducte), pentru ca spectatorul să se convingă că, acolo, la Bumbeşti-Livezeni, în rîsete, glume, avînt, veselie — dar şi disciplină şi spirit de răspundere — s-a creat o vastă operă de construcţie socialistă, care merită să fie cunoscută, aplaudată şi citată.

Totul ar fi putut să meargă bine, dacă tînărul director n-ar fi avut un stat major de «specialişti» care, pentru a nu lua leafa degeaba, s-au băgat pe fir... adică în scenariu. Bineînţeles, nu mă refer aici nici la regizorul filmului, nici la asistentul lui, care ei — ca oameni de meserie — nu erau «specialişti», ci nişte simpli figuranţi în discuţie, care de cîte ori voiau să spună ceva, li se dădea să înţeleagă că ei «nu se pricep»... Şi, cu ajutorul «specialiştilor», dintre care unii erau pasionaţi amatori de romane poliţiste, sumbrele momente melodramatice şi-au făcut loc cu coatele printre secvenţele voioase ale scenariului şi, de la versiune la versiune, veselia şi comedia au fost din ce în ce mai înghesuite, mai îmbrîncite, pînă ce au fost date aproape afară.

Plecînd pe şantier pentru documentare, împreună cu Paul Călinescu şi Ion Bostan, am găsit acolo cinci mii de brigadieri, urmărindu-i atît la lucru cît şi în orele de repaus, în dormitoare, pe terenurile sportive, în sălile de mese, în cluburi. Şi trebuie să fac această mărturisire, că a fost prima mea lecţie după 23 August şi că ea s-a făcut cu prisosinţă resimţită în a doua versiune a scenariului, versiune autentică şi tinerească. E tot ce a rămas mai bun în scenariul care a mai suferit apoi şi alte modificări... fiindcă, dacă eu mă întorceam pe teren, «specialiştii» aşteptau în biroul Ministerului. Şi, bineînţeles, nu aşteptau degeaba...

O obiecţie, care se ridica, era aceea a intrigii sentimentale. «Specialiştii» spuneau că ei «au auzit» că nu există brigadiere pe şantier. Or, noi le văzusem...

— Chiar dacă există... mi s-a spus — **acolo se munceşte. Nu se poate dragoste între un brigadier şi o brigadieră!**

Partea dificilă era că scenariul avea nevoie de o intrigă sentimentală şi — cum ezitam să imaginez o idilă între doi brigadieri — «specialiştii» s-au dat bătuţi în faţa acestui argument. După a cincea versiune, scenariul a fost aprobat. Am răsuflat uşurat şi am plecat să mă odihnesc la Sinaia. Dar se spune că fericirea e de scurtă durată... Cînd stam mai liniştit pe balconul unei vile, cugetînd la bucuria sufletească pe care o ai după ce ai terminat o muncă... mă pomenesc deodată că intră în curte, în mare viteză, o maşină. La volan, tînărul director care, înainte de a stopa, îmi strigă:

— Ce facem cu naţionalizarea?

Mă plec nedumerit pe balustrada balconului şi-i răspund de data asta eu, senin:

— Păi, nu mă priveşte! Mie n-are ce să-mi naţionalizeze.

— Nu, domnule — îmi zice, oprind motorul şi sărind din maşină **— cu naţionalizarea la Bumbeşti-Livezeni!**

Poate n-o să mă credeţi, dar l-am întrebat... şi mai senin:

— S-au naţionalizat Bumbeşti-Livezenii?

→

Cînd valea răsuna nu numai printre stînci, ci și pe scena brigăzii

— Nu, domnule — îmi strigă foarte alarmat — ...dar nu se poate să nu băgăm și noi nationalizarea în film.

Zic: **— Păi, de ce?**

Zice categoric: — **De-aia!**

În fața acestui argument invincibil, am lipit scenariului o scenă cu nationalizarea, care cădea exact ca musca în lapte — cu atît mai mult cu cît filmul era în curs de turnare și scenariul nu mai putea fi modificat în raport cu acest proaspăt eveniment politic. Zadarnic am căutat să explic directorului că nationalizarea — survenită după terminarea scenariului — n-are nici o legătură organică cu actiunea filmului, că ea, nefiind prevăzută în temă, nu mai poate să fie firesc împletită cu întîmplările de pe ecran».

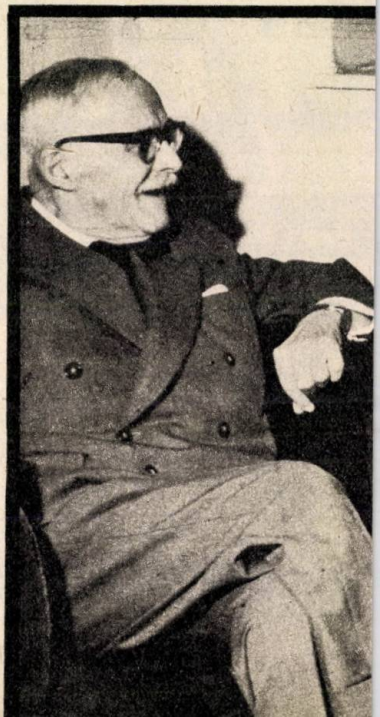
De la viață la film

După ce scenariul căpătase forma definitivă (așa credeam noi atunci), am plecat în luna septembrie împreună cu echipa pe valea Jiului, să filmăm exterioarele. Abia acum au început greutățile pentru regie. Ce frumos sună cuvintele «Pionier al filmului românesc»! Dar cîte întîmpină bietul pionier!... Hotărîrea de a face filmul a fost luată mult prea tîrziu, cînd lucrările de pe șantierul Bumbești-Livezeni se găseau într-o fază finală, linia ferată fiind aproape gata. Acest fapt ne-a îngreunat mult munca, noi fiind obligați să filmăm scenele de început abia în primăvara următoare, reconstituind aspectul inițial al șantierului de pe valea Jiului, la cariera de piatră Bartholomeu de lîngă Brașov.

Greutatea, de ordin artistic, consta în aceea că secvențele filmate acolo trebuiau să se integreze perfect în materialul turnat cu atît de mult timp înainte, pe valea Jiului. Modificările aduse scenariului ne-au creat o stare de psihoză. Împănat cu secvențe lăturalnice, schematice, care rupeau cursivitatea narațiunii, despuiat de unitate, filmul și-a pierdut originalitatea. Bineînțeles că aceste neprevăzute și nedorite adausuri erau cerute de directorul studioului, sfătuit de «specialiștii» săi, în dorința ca filmul să cuprindă și schimbările revoluționare survenite în ultimul moment, fără a-și da seama că noile evenimente nu aveau nimic comun cu tema filmului. Toate aceste evenimente, foarte importante dealtfel, ar fi trebuit, de fapt, să constituie tema altor filme care, dezvoltate corespunzător, să ilustreze fiecare în parte, diversele momente ale revoluției noastre socialiste. Greșeala «specialiștilor» consta în faptul că ei nu-și dădeau seama de marea diferență care există între modul de a relata o întîmplare **în scris** și acela de a o **povesti în imagini.** Problema cea mai grea de rezolvat pentru regie a constituit-o turnarea exterioarelor acestui film **artistic** cu subiect și interpreți în condițiile unui **documentar,** pe un șantier care se afla în plină activitate. Documentar, e puțin zis! Filmările aveau mai curînd caracterul de actualitate, din moment ce brigadierii nu-și întrerupeau lucrul pentru a ne da posibilitatea să turnăm. Ei voiau să termine linia ferată. Noi să facem un film bun. Poate ar fi trebuit să nu accept să lucrez filmul în asemenea condiții. Dar era nevoie de el și atît conducerea ministerului cît și eu **voiam** să realizăm acest subiect. E de la sine înțeles că un asemenea scenariu nu s-ar fi putut turna după formula «ciné-vérité-ului preconizată de regizorul american Richard Leacock: **«iau tot ce-mi iese în cale, arunc mult și păstrez cîteva scene pe care le semnez».**

Deci sarcina mea de căpetenie era să îmbin în mod fericit latura artistică a filmului cu cea documentară **într-un tot unitar.** Actorii să nu apară drept niște muncitori stîngaci și brigadierii drept niște actori ratați, timorați de ochiul rece al aparatului de filmat. **Răsună valea** are marele merit de a fi constituit nu numai piatra de temelie a filmului nostru contemporan — realist, dar și o autentică școală de cinema. Aici, pentru prima dată, actorii noștri părăsind scena, au venit să filmeze pe un șantier în vîrful munților, printre stînci, buldozere și explozii adevărate.

În afară de Radu Beligan care mai jucase în film, actori de vază din teatrele bucureștene ca Marcel Anghelescu, Geo Barton, Eugenia Popovici, Pop-Marțian, Ion Talianu, Nicolae Sireteanu, Maria Voluntaru, Marcel Enescu, Al. Ionescu-Ghibericon și Constantin Mitru, în fruntea unui valoros colectiv artistic și-au făcut «botezul filmului» acolo, în defileul Jiului, printre stîncile colțuroase de la Borzii Vinețiu. Tot acolo, pentru prima dată, muncitorii și brigadierii de pe un șantier național au devenit eroi și interpreți de film. Doi dintre brigadierii de la **Răsună valea** care ne-au ajutat la filmări, după terminarea lucrărilor de la Bumbești-Livezeni, au fost angajați de O.N.C. devenind în scurt timp operatori de imagine la studiourile «Romfilm» și «Alexandru Sahia». Adesea, am lucrat pe



șantier în condiții foarte grele, cot la cot cu brigadierii, urcați pe macarale, cățărați pe stînci sau deasupra unui tunel care era dinamitat chiar în momentul filmării. Înfruntam alături de muncitori și brigadieri aceleași primejdii și greutăți. Echipa O.N.C. era călită: trecusem noi mai de multe ori prin asemenea primejdii.

Mergem înainte!

Acum purtam însă grija actorilor. Spuneam cîndva că niciodată nu poți fi destul de prevăzător și iată că... din nou făcliile ne-au pus la grea încercare. În scenariu, figura o secvență dramatică, în care brigadierii — purtînd în mînă torțe aprinse — căutau în plină noapte, pe malul Jiului, corpul tînărului brigadier Petre, ucis în urma unei acțiuni pusă la cale de sabotorul Cretu. Pentru a realiza această scenă, am comandat un lot de făclii aceluiași meșter care îmi confecționase cu ani în urmă făcliile întrebuințate de mine la peștera Scărișoara. De data aceasta însă, meșterul, neavînd posibilitatea să-și procure materialul corespunzător, a confecționat — fără să-mi spună nimic — cilindrii torțelor din tablă zincată, în loc de tablă de aluminiu. Tabla de aluminiu se topește o dată cu căldura flăcării produsă de arderea prafului de magneziu cu care e încărcat cilindrul. Înainte de a turna scena, pentru a preîntîmpina o nouă «surpriză» ca cea de la Scărișoara, am pregătit filmarea împreună cu actorii și figurația pînă în cele mai mici amănunte. Am insistat în special asupra modului în care trebuiesc aprinse și mînuite făcliile. Am trecut apoi pe malul opus unde era amplasat aparatul și am început filmarea. La lumina făcliilor, stîncile colțuroase, bolovanii uriași, reflexele din apă, ca și întreaga natură, adăugau imaginii un accent tulburător, fantastic și plin de dramatism. Scena era de o frumusețe rară. Deodată însă, pe malul opus a răbufnit deasupra capetelor interpreților un șir de explozii, provocînd panică și silindu-i să se împrăștie în derută. Cilindrul de tablă zincată — încălzit pînă la incandescență — a provocat explozia prafului de magneziu, transformînd făcliile în adevărate șrapnele. Doi actori au fost grav răniți, Aurelia Vasilescu și Bob Călinescu; iar Nicolae Sireteanu și Geo Barton, împreună cu trei brigadieri, s-au ales cu răni mai ușoare. Primele ajutoare au fost date la spitalul șantierului din Lainici, în timp ce eu m-am deplasat de urgență cu cei doi grav răniți la spitalul din Tg. Jiu, unde au fost operați chiar în noaptea aceea.

Am trăit o noapte de groază. Spre ziuă, întors la cabană, sleit de puteri și de emoție, am găsit pe ușa camerei mele un afiș: «**Mergem înainte**», purtînd semnăturile întregii echipe, inclusiv a celor accidentați ușor. În fața gestului, am plîns copilărește.

Plecasem pe șantier cu o echipă restrînsă de tineri tehnicieni entuziaști și ambițioși, hotărîți să înfrunte toate greutățile în dorința ca

Foarte tînărul pe atunci Marcel Anghelescu, la prima lui întîlnire cu filmul

Tudor Arghezi și Paul Călinescu în timpul colaborării la scenariul «Metehne ascunse». Singura colaborare a poetului cu un regizor, întreruptă din păcate, prin moarte

primul lor film artistic să reușească cît mai bine. Ei erau: asistentul de regie Ion Bostan (acum unul dintre cei mai buni regizori de film documentar de la noi); operatorul Wilfried Ott și secundul său Aurel Boian; operatorii de sunet Victor Cantuniari și Gheorghe Mărăi. Ne-am cazat pe o insulă în mijlocul Jiului, în două barăci construite special pentru noi, la mică distanță de cantonul Lainici.

Încă din primele zile de la instalarea noastră pe șantier, ne-am împrietenit cu brigadierii. Adesea, seara, copleșiți de măreția munților din jur, luam parte împreună cu echipa și actorii la «focul de tabără» al brigadierilor: cîntau la ghitară, făceau glume, spuneau versuri și ghicitori. Ca la orice film, grijile și necazurile se împleteau cu momente de destindere, de voie bună și veselie. Noi îi învățasem pe brigadieri marșul filmului **Răsună valea**, compus de Marcel Breslașu pe care îl cîntau acum mărșăluind pe șantier, ori de cîte ori intrau sau ieșeau din «șut».

«Răsună valea, răsună valea
De la Bumbești la Livezeni
Și crește calea și crește calea
Peste ponoare și poeni...»

Pe la sfîrșitul lunii octombrie, vremea începuse să devină instabilă și desele innourări ne împiedicau de la lucru. Priveam tot timpul cerul. Mi-era frică să nu se înrăutățească vremea și să nu putem termina filmările exterioare. Neliniștea mea a servit drept inspirație pentru un cuplet pe care l-au făcut brigadierii la adresa mea. Seara, la «focul de tabără» la care am luat parte și eu, brigadierii au strecurat printre cîntece și glume, cupletul făcut pentru mine pe melodia lor preferată, «Iupai-dia-iupai-da»

«Regizorul, bată-l vina,
Îi dă zor cu disciplina,
Stă cu ochii după soare
Și dacă nu-i soare: moare!
Iupai-dia, iupai-da, iupai-dia
n-o lăsa»...

Adesea în timpul liber jucam «mimă», împărțiți în două echipe: O.N.C. contra Actori. Adversarii noștri cei mai de temut erau: masivul, blîndul și comunicativul Nicolae Sireteanu (**«Nenea Nae joacă mimă de parc-ar comite-o crimă»** pomenea cupletul); veșnicii optimiști, plini de viață și de voie bună, Eugenia Popovici și Marcel Anghelescu; sobrul (în aparență) Geo Barton și glaciala Angela Chiuaru care ne punea imaginația la grea încercare. Fiorosul sabotor Crețu (Pop Marțian), licheaua de Niki Gogulescu (Radu Beligan) și rutinatul inginer Poenaru (Marcel Enescu) stăteau într-un colț mai retras citind literatură. Nu lipseau nici glumele, nici farsele pe care ni le făceam unii altora.

Îmi amintesc de o întîmplare hazlie petrecută în timpul filmărilor din sectorul «Noroaie». Iat-o:

Înainte de a se arunca stîncile în aer, pentru ca muncitorii care lucrau în apropiere să se poată adăposti la timp, se dădea alarma prin strigătul specific minierilor «Arde!». Într-o zi, surprinși de alarmă, noi ne-am adăpostit cu mașina în spatele unei stînci, într-un «unghi mort». Aici, fiind în completă siguranță, am ieșit cu toții afară din mașină, numai reporterul unui ziar local care venise pe șantier și ceruse voie să ne însoțească, a refuzat să iasă. El ne-a declarat că se simte mai în siguranță acolo în mașină. Asta ne-a deschis pofta să-i facem o farsă. Am luat cu toții cîteva pietricele în mînă și în momentul în care au început să detune exploziile, am aruncat pietricelele pe capota mașinii. La încetarea alarmei, bietul reporter a ieșit din mașină galben-verde la față. «Era să murim cu toții»!!! ne-a spus el înspăimîntat.

Filmarea interioarelor, puține la număr, s-a desfășurat în condiții bune, pe micul platou O.N.C. din strada Wilson. Decorurile construite de arhitectul scenograf Ștefan Norris, un foarte priceput artizan, au respectat specificul național și au contribuit deplin la rezolvarea plastică a imaginii; iar prin felul în care au fost plantate, a permis alegerea unor unghiuri interesante. Pe acest platou care nu avea o lungime mai mare de 18 m, Norris a construit o uliță de sat cu o perspectivă desăvîrșită, pe care putea — cu toată economia spațiului — să circule o căruță cu cai. Țineam foarte mult ca în decorul care reprezenta casa bancherului Goguleanu (talentatul Ion Talianu) obiectivul să intre «indiscret» în interior, pe fereastră. Pentru această mișcare de aparat ar fi fost nevoie de un obiectiv transfocator (zoom) și o macara. Noi nu aveam nici una, nici alta. Atunci am fost nevoit să recurg la o inovație. Am construit un travelling pe plan înclinat, un fel de esafodaj, greoi, care semăna mai mult cu un cap de pod. Cînd obiectivul ajungea în dreptul ferestrei, decorul se desfăcea în două bucăți permițînd aparatului să pătrundă în interior cu operator, cu travelling cu tot. Mașiniștii duceau tot greul, deoarece toată «combinația» asta cîntărea foarte mult și abia putea fi stăpînită pe planul înclinat.

Astăzi, cînd dispunem la Buftea de unul din cele mai moderne studiouri din Europa, cînd sîntem utilați cu cele mai perfecționate aparate, astăzi cînd ne aflăm în epoca filmărilor combinate, a imaginii și sunetului magnetic, a play-back-ului, a obiectivelor cu distanță focală variabilă și îmi arunc privirea cu ani în urmă, mă înfior cînd îmi amintesc cu ce mijloace primitive am fost nevoiți uneori să lucrăm.

•

Am zăbovit mai mult asupra modului în care s-a născut **Răsună valea,** deoarece acesta este filmul care mi-a produs cele mai multe dureri de cap și fiindcă niciodată nu este prea tîrziu să tragi anumite învățăminte. Am totuși mulțumirea că **Răsună valea,** cu toate scăderile lui, a deschis drumul filmului contemporan în țara noastră împingînd înainte pe calea realismului, cinematografia română. Prezentat la Festivalul de la Karlowy Vary în 1950, filmul **Răsună valea** obține «Diploma de Onoare». Aprecierea juriului, primită cu bucurie și mulțumire de către toți cei care au contribuit la realizarea filmului, le-a dat satisfacția că munca încordată depusă de ei, zi de zi, cu entuziasm și abnegație, a dat roade bune.

Văzut după un sfert de secol, filmul își păstrează încă prospețimea, e capabil să transmită spectatorului entuziasmul și elanul tinerești al brigadierilor de la Bumbești-Livezeni și, ceea ce e mai important, pelicula are marele merit de a constitui un autentic document al acelor vremi.

Paul CĂLINESCU

Cînd de Funè
arunc
banc
în ae

Louis de Funès:

„Idolii mei: Louis Armstrong, Maurice Chevalier"

Cinema

Cariera mea se datorează mult legăturilor pe care le-am avut cu șansonetiștii. La «Tomate» cu Robert Rocca, Jacques Cathy, Jacques Grello, Eaymond Souplex, P. Still și Jean Carmet am jucat în comedii ca «Jurnalul» de Jules Renard și «Frumoasele cuvinte republicane».

Jucam de la 10 seara la 1 dimineața, cu o bucurie și o dăruire imensă. Era un café-teatru în adevăratul înțeles al cuvîntului. Înaintea acestei perioade, am avut o scurtă ședere la teatrul lui René Simon.

Prima oară cînd am jucat în fața lui, încercam să interpretez nici mai mult nici mai puțin decît Scapin. Cînd am terminat, Simon m-a felicitat și apoi mi-a spus: «Acum am să te imit». S-a urcat pe scenă și-a spus monologul meu cu ochii închiși. Într-adevăr jucasem cu ochii închiși. El a fost cel care mi-a deschis ochii nu numai pe scenă.

După «La Tomate» l-am cunoscut

pe Max Révol. El m-a învățat să deschid brațele și să am gesturi largi. Lucru foarte greu de făcut, cînd ai trac. Încercați și dumneavoastră!

A urmat Carette, care m-a învățat că rîsul într-o sală urmează o curbă ascendentă și apoi coboară și că replica următoare trebuie întotdeauna rostită cu forță pentru a acoperi rîsul, cînd este la culmea sa.

Protesorii mei au fost pe rînd: Roquevert, Max Dearly, Louis Armstrong și Maurice Chevalier, căci ei mi-au fost și-mi sînt idoli.

Armstrong cîntă așa cum ar trebui să se scrie sau să se interpreteze o piesă sau un film: pornește «medium tempo» și urcă, urcă fără să se oprească pînă la un moment atins de alții, fie din lipsă de mijloace, fie din lene.

Maurice Chevalier cînta cu aceeași inspirație. Cu el am învățat ce înseamnă dragostea de muncă și respectul publicului.

Se vorbește din ce în ce mai mult de criza filmului francez. E adevărat că televiziunea provoacă din ce în ce mai multe necazuri filmului. De aceea trebuie găsit un alt limbaj pentru cinema.

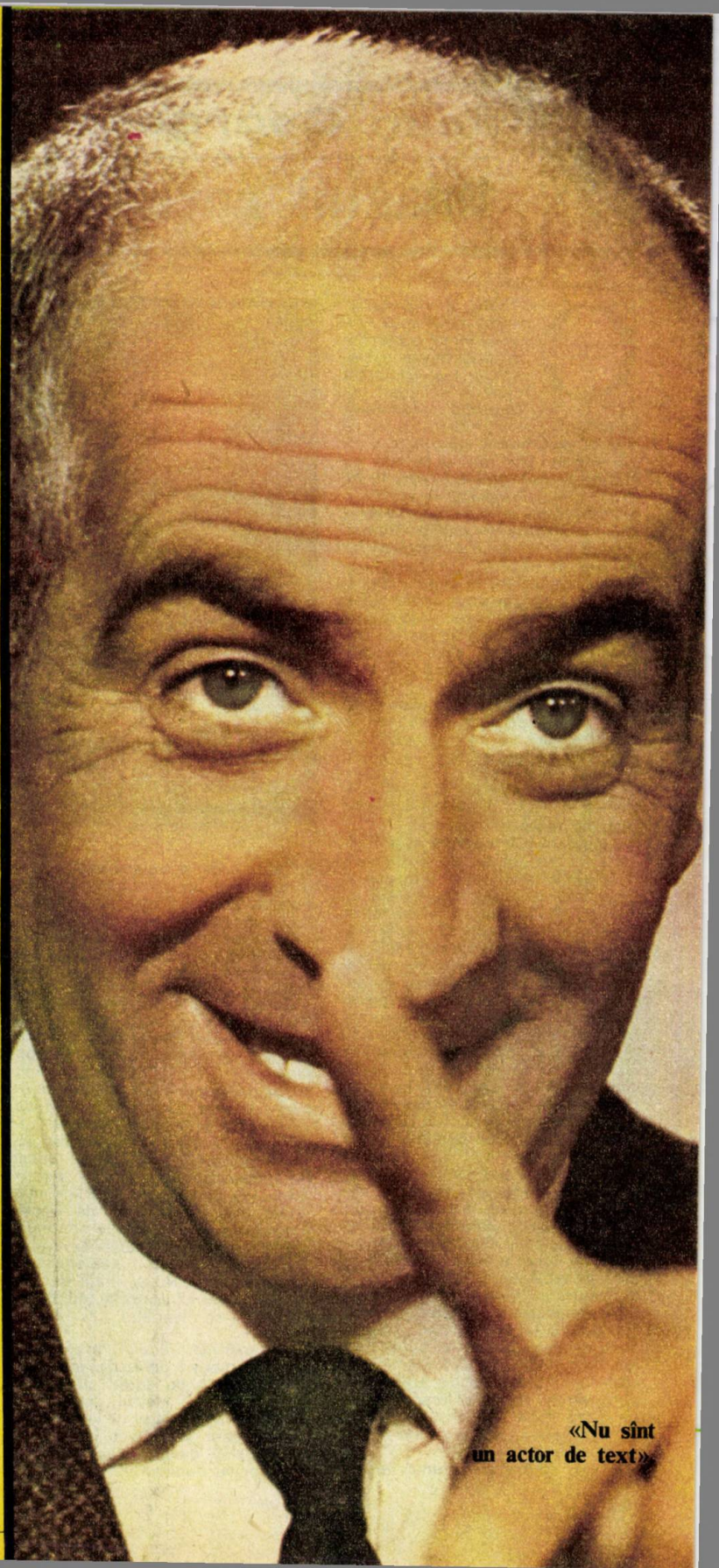
Trebuie să luptăm și să învingem. Dar trebuie să luptăm cu filme originale, insolite, să facem filme mai puțin scumpe și să ascultăm mai puțin radioul sau să ne uităm mai puțin la TV. Mi-ar place o astfel de luptă entuziastă. Adversitatea, dificultatea m-au stimulat mereu și le datorez multe dintre satisfacțiile mele.

Trebuie muncite și remuncite scenariile, filmele... Cînd ai un scenariu bun, nu mai e nevoie de vedete: sînt deajuns actori buni și un bun regizor (unul dintre aceia care sînt în stare să facă și un scaun să joace...). Atunci publicul va găsi în sfîrșit filmul dorit.

Știți ce făcea Chaplin cînd termina un film? După un prim montaj, inversa planurile pentru a vedea dacă nu iese un film mai bun.

Marii comici ca Laurel și Hardy, Chaplin, Keaton, Langdon și Max Linder au avut șansa cinematografului mut, așa încît au fost forțați de împrejurări să se exprime prin gesturi și mimica feței. Și eu sînt mereu tentat să joc într-un film ca cele ale lui Mel Brooks, în care sunetul joacă rolul său adevărat cu toată puterea. Pe de altă parte, este la fel de adevărat că un film ale cărui dialoguri sînt semnate de Prévert sau Guitry este o adevărată încîntare. Personal însă nu sînt un actor de text.

Dacă mă interesez de regie, o fac dintr-un motiv foarte simplu: ești adesea tentat cînd ești comic, cînd știi să declanșezi rîsul, să-ți faci confidențe și să te autodirijezi. Or regizorii chiar cei mai buni nu au întotdeauna același înțeles al gestului și al umorului, ca tine. De aceea, uneori, te simți frustrat. Fără îndoială, de asta au devenit Chaplin, Keaton sau Jerry Lewis propriii lor regizori.



«Nu sînt un actor de text»

memoria cineaștilor

Jean Georgescu

Imagini rotunde

Cinema

Toate s-au petrecut parcă ieri. Mersul timpului nu se poate memora decît grație imaginilor faptelor implicate în decursul lui. Ignorînd socoteala calendarului, imaginile trecutului se mențin vii și foarte apropiate.

Îl văd pe tata intrînd pe ușă cu o cutie dreptunghiulară, cam la 20 25 cm., împachetată și legată cu o bandă subțire tricoloră care avea la capătul nodului un betișor frumos strunjit pentru ca purtătorul să nu se taie la degete. Era ziua mea. După despuierea învelișului cutiei am văzut pe cartonul capacului o etichetă pe care scria: «Magazinul Universal de jucării «Lindberg». Am descifrat-o mai tîrziu cînd învățasem să citesc. A ridicat capacul și a scos la vedere un mic aparat de proiecție de toată frumusețea. O lanternă magică, cum se spunea pe atunci și fără să-mi mai ureze cuvîntul «La mulți ani!» a exclamat «S-a terminat cu cercul băiatule!» Joaca cu cercul se terminase și așa că eram în plină iarnă. «Asta să-ți fie începutul că vreau să te fac inginer!» Ce legătură avea ingineria cu cadoul lui de proiecțiun de cinema, n-am cam priceput atunci; nici nu știam bine ce era un inginer. Pe fundul cutiei se aflau 6 gemulețe lungi de 12 cm și late de 3. Pe fiecare erau desenate, în cele trei ronduri ce le cuprindea. diverse subiecte, în culori: o rață cu puii în jur, un bucătar cu rața în frigare, o locomotivă veche, fumegînd, un luptător ținînd greutăți etc., etc. Un fel de diapozitive ca acum, doar că, în loc de fotografii, erau simple desene. Lanterna mea era ca o cutie de tablă avînd un orificiu ce corespundea cu un tub cu lentilă pentru proiecție. Un spațiu între tub și orificiul cutiei asigura trecerea geamurilor cu desene, iar o ușită permitea introducerea în corpul cutiei de tablă unei lămpițe de gaz. fitilul și sticla de lampă corespunzătoare. În spatele lămpiței, pe fundul cutiei se găsea o mică oglindă concavă de tablă lustruită, ce servea la concentrarea luminii lămpiței spre tubul de proiecție. În plus, lanterna mai avea și un coș pe unde se evacuau căldura, mirosul și fumul produs de lămpița cu gaz. Îmi amintesc că-mi îmbîcsea nasul, dar eram obișnuit, petrolul sau gazul lampant, cum se zicea, fiind elementul principal de iluminare a caselor, deși exista electricitate.

Seara, cînd s-au adunat vecinii și niște rude la «plăcinte», am dat primul meu spectacol cu lanterna magică. Eram încîntat, iar ca să-mi facă plăcere cei prezenți la «vizionare», mai la fiecare schimbare de imagini ce proiectam rotund pe perete, exclamau în cor un «aaa» lung.

Jean Georgescu: Toate s-au petrecut parcă ieri

Eram încîntat și nu prea. Lanterna mea era deja un lucru perimat. Văzusem la băieți mai răsăriți lanterne cu manivelă pentru film mișcător. Filmul, lung cam de 60 cm, era lipit la capete, formînd o buclă pe lungimea lui, avea tipărit un număr de vreo 30 de desene colorate și animate. Bucla filmului se introducea pe un suport sus și apoi în dosul tubului de proiecție pe un sistem rotativ cu dinți, astfel învîrtind manivela, filmul, în formă de buclă, avea o mișcare de rotație continuă, așa că desenele proiectate deveneau mișcătoare. Cuvîntul «animat» nu se întrebuința. Rulai filmul de cîte ori voiai, sau cît suportai, subiectul repetîndu-se invariabil.

Unii mai mari, liceeni, aveau lanterne «și mai și» perfecționate și cu film adevărat, pe care-l cumpărau de la librării cu metrul, dat în vînzare de unii operatori de la cinematografe care tăiau pur și simplu bucăți de ici, de colo, din filmele ce le proiectau publicului.

L-am cunoscut pe Leonard

Am avut această bucurie! Zic bucurie, pentru că «Prințul operetei», cum i se spunea, era unul din marile reușite ale «naturii». Un fenomen artistic nerepetat pînă-n prezent. Și actor, și cîntăreț, și frumos. Și toate acestea la superlativ. În plus, un om cu sensibilități morale și sufletești.

Opereta era genul de teatru preferat alor mei; astfel l-am văzut des pe Leonard și mi s-a întipărit în minte. După mai mulți ani, cînd și eu eram actor, Leonard a semnat un contract fără termen, pentru o serie de spectacole muzicale cu direcția teatrului Alhambra, unde eram și eu angajat. Astfel, în primul spectacol cu opereta «Fritz» am făcut și eu parte din distribuție. Punerea în scenă a făcut-o chiar el. O mai jucase pe timpuri și se pricepea.

Era distins, manierat și bun coleg cu toți. Vorbea puțin. Părea abătut citeodată. E fals cînd se spune că era afemeiat. Leonard era un romantic. Mai totdeauna femeile erau acelea care începeau acțiunea de învăluire. Prințul operetei nu bea. Nu l-a văzut nimeni, niciodată, beat; dar își pierdea multe nopți cu colegi și prieteni la taifas în diferite localuri. Dacă bea un șpriț, două, la masă, în rest cafele și iar cafele și țigări una după alta. Nopțile, țigările și cafelele — astea l-au distrus. Nu mai spun că el cînta seară de seară, fie la București, fie în turneu. Iarna, vara, fie frig în săli de provincie, fie umezeală în grădini. Cînta frumos, cald și perceptibil din orice loc, «fără microfon» bineînțeles.

Leonard a fost unul dintre cei mai populari artiști ai noștri. Cînd a murit — a murit tînăr, la 42 de ani — cortegiul funerar ajunsese la teatrul Național, iar coada celor ce-l urmau era încă la biserica de vis-à-vis de Academia Română. Șase orchestre și 300 de lăutari i-au cîntat tot timpul călătoriei spre locul etern. Am scris acest scenariu de dragul și admirația lui; să împărtășesc și altora ceva despre el. Că multe, multe am auzit de la foștii lui colegi de teatru și prieteni și multe, multe despre el au umplut ziarele și revistele timpului.

Marele duet

Leonard prințul viselor bunicii

Scenariu literar de Jean Georgescu

(Fragmente)

La începutul anului 1906, compania de operetă C. Grigoriu se găsea încă în turneu pentru «stagiunea de provincie».

Într-una din seri, în orașul de pe malul mării, se cînta pe scena teatrului local opereta «Voevodul țiganilor» de Johann Strauss.

Cu această ocazie facem cunoștință cu foarte tînărul tenor N. Leonard, pe care-l vedem în rolul lui Bariukay, cîntînd aria «Prin lumea-ntreagă am rătăcit».

Dintre culise, interpreta rolului frumoasei Saffi, privea admirativ spre tenor. Vom ști mai tîrziu că aceasta era soția lui, primadona Elena Teodorescu.

RAFF

O vedere ilustrată a Bucureștiului, martie 1906 (Ateneul Român)

Ne aflăm în cofetăria de reputație bucureșteană «Riegler», căreia, în prealabil, îi vedem fațada. La o masă, în partea grădinii de iarnă, doi bărbați de vîrste coapte. Unul citește «Gazeta muzicală și teatrală», celălalt, cu piciorul pe marginea scaunului, își croșetează la gheată, doi nasturi care ieșiseră din butonieră. Pe partea celui cu jurnalul, sosește chelnerul aducînd pe o tavă, un caputiner, o cafea, cîteva cornuri într-un coșuleț de metal. Depunînd acestea în fața clienților, chelnerul pleacă. Cel cu jurnalul se adresează celuilalt care se așează:

— Auzi!...

— Ei!...

— Teatrul din Viena, de operetă, vine la București!... Dă trei reprezentații la Liric.

— Theater an der Wien?!

— El!

— (cu interes) Cînd?

— Pe la jumătatea lui martie. Joacă o operetă nouă de Franz Lehar. (Se uită pe gazetă și citește): «Die lustige Widwe!»

— Franz Lehar ai zis? Păi ăsta-i renumit!

— Vine și el în persoană! scrie: «să dirijeze orchestra».

— ...O să fie ceva... fain!

Cititorul, cu un gest «A la hausse! se reuită pe gazetă.

*

În gazetă, o fotografie sau desen a lui Franz Lehar, subliniat de numele compozitorului.

Iată-ne în sala teatrului Liric în seara reprezentației operetei «Die lustige Widwe». Lume foarte elegantă umple sala.

Într-o lojă, mai sus, apar Grigoriu cu soția, Leonard cu soția și încă două persoane din trupă. De asemenea, loja vecină se umple cu membrii din trupa de la Parc. Un alt actor, Petrovicescu, e înghesuit undeva. Auzim sunînd un clopoțel pe culoare. Lumina se stinge, prilej ca să vedem în penumbra sălii, sclipirile bijuteriilor purtate de spectatoare. Membrii orchestrei se ridică în picioare, liniștea e deplină. Pe această situație își face apariția Franz Lehar. Publicul îl ovaționează, îi aruncă flori. O bună parte ridicîndu-se, Lehar mulțumește tuturora. (Din toate unghiurile). Cei din loja Grigoriu aplaudă admirativ.

— Ce noroc! Am terminat turneul, la tanc! aruncă Leonard soției.

Petrovicescu, din locul unde e, face efortul să-l vadă pe compozitor, dar nu reușește, spre necazul lui. (E prea în fund de lojă, sau jos în stal, obturat de persoane în picioare și din întîmplare înalte).

Aplauzele diminuează greu. Compozitorul se înclină ca pentru «mersi, destul!». Astfel, Lehar se întoarce la pupitru și, după o mică pauză premergătoare începutului, dă curs baghetei și auzim un minut din uvertură.

Înlănțuire

Cunoscutul duet dintre Hanna Glavari și Danilo Danilovici. (Se cîntă și vorbește în limba germană). Decorul somptuos și costumele măresc succesul spectacolului. Leonard, Grigoriu și alți interesați din trupă sînt numai ochi.

În sfîrșit, Petrovicescu, din înghesuiala de unde se găsește, pare că vede perfect, ochii lui plini de admirație privesc neclintiți... spre o coniță durdulie din lojă, care îl privește «pe sub ochi», evantîndu-se discret. Ultimele imagini sînt de pe scenă și ale compozitorului.

Chipul care făcea să tresară inimile bunicelor noastre

Înlănțuire

În urma acestui spectacol, directorul Grigoriu a luat contact cu Franz Lehar pentru a discuta posibilitățile prezentării, chiar în stagiunea de vară, a operetei «Die lustige Widwe».

Scena se petrece la restaurantul unui hotel de lux, «Bulevard». Nu auzim nimic din discuția lor pentru că privim de la altă masă, ocupată de Leonard cu doi actori, Gheorghiu și Petrovicescu. La masa lui Lehar și Grigoriu, mai există o a treia persoană. Pare să fie interpret.

Leonard și ceilalți doi companioni privesc spre masa lui Lehar. Ospătarul se apropie, aducînd lista pe care o depune în fața lui Leonard, înclinîndu-se ușor. Acesta din urmă aprinde o țigară. Ospătarul s-a retras din raza acțiunii.

— Ce și-or vorbi? — întreabă Gheorghiu către ceilalți doi.

— Grigoriu vrea să reprezinte — nu v-am spus!? — opereta lui Lehar, «Die lustige Widwe». Ei!... Cum vedeți, Lehar a acceptat invitația lui Grigoriu. Au mai multe de discutat. Poate chiar să-l aducă pe Lehar să dirijeze cîteva reprezentații!... îi informează Leonard.

— Zău!... Ce-ar fi!... se minunează ceilalți.

— Și eu să-l joc pe Danilo! Ah! Ce-aș vrea!... — îi informează Leonard.

— Ai să-l joci! afirmă Petrovicescu.

— Știi tu ceva? —tresare Leonard, totdeauna optimist.

— ...Simt eu!... răspunde Petrovicescu sincer.

— A!... (Nu cu accent de dezamăgire).

— Și eu simt... un gol în stomac!... declară mai prozaic Gheorghiu.

— Comandați!... exclamă Leonard întinzîndu-le lista. V-am poftit aici ca să vă ofer un prînz, în compania lui Franz Lehar! Ce n-ați visat voi vreodată!... Comandați! (Se ridică). Mă duc pînă-n hol să întreb ceva pe hotelier. (Stîrcește țigara în scrumieră). Pentru mine numai o cafea, nu mi-e foame.

— Nici mie, parcă! — spune Gheorghiu, ca s-o mai dreagă.

— Parcă ziseși...

— Foame nu mi-e... dar poftă am! — conclude întrebatul.

Leonard, ridicînd din umeri, pleacă spre ieșirea din restaurant în holul hotelului. Trecînd pe lîngă masa lui Lehar și Grigoriu, Leonard se înclină către Lehar, trecînd mai departe. Lehar, oarecum forțat, și ceilalți doi comeseni răspund salutului. Observăm cum Grigoriu «aduce vorba» de Leonard, deoarece Lehar n-a avut aerul indiferent față de necunoscutul ce l-a salutat.

Gheorghiu, cercetînd lista de mîncare, spune către Petrovicescu:

— Te văitai că nu l-ai putut vedea pe Lehar. Acu îl vezi cît ți-e pofta: la doi pași și de față.

(Continuare în pag. 146)

memoria actorilor

Jean Gabin: „Visam să ajung mecanic de locomotivă”

Cinema

Pentru că părinții mei erau adesea în turneu ici și colo, eu am fost crescut de sora cea mare. Mi-am petrecut copilăria la țară, la Mériel. Pînă la vîrsta de 13 ani am urmat «în principiu» cursurile părintelui Dervelloy, la școala comunală din sat. Specific că «în principiu», căci am fost crescut deplorabil și indisciplinat. Singura școală pe care o urmam cu asiduitate era școala chiulului. În loc să-mi rod pantalonii pe băncile școlii, preferam să hoinăresc. Și, deși învățătorul nu-mi aprecia deloc escapadele, o ștergeam adesea în pădure ca să vînez arici și să strîng cuiburi.

Războiul a întrerupt cu brutalitate șederea mea la Mériel. Se vorbea de înaintarea nemților și a trebuit să ne refugiem la Paris. Aici, nimic nu mai era ca la țară. Ce schimbare! Ce decepție! În locul aerului, orașul cu trotuare... Pentru că am obținut o bursă, am urmat cîtva timp cursurile liceului Jeanson de Sailly. Dar nu eram făcut pentru o astfel de viață. Și, într-o bună zi, am abandonat totul: cărți, caiete, profesori, director...

Tatăl meu, care fusese caretaș, înainte de a se lansa în aventura café-concert-urilor, voia cu orice preț să facă din mine un actor. Dar cînd eram mic, nu visam altceva decît să devin mecanic de locomotivă. Era visul meu cel mai drag. Nici tatăl meu, nici eu nu renunțam la hotărîrea luată. Asupra viitorului meu deciziile erau atît de contradictorii, încît într-o zi, la vîrsta de 14 ani, am plecat să-mi făuresc propriu-mi drum. Timp de șase ani am tras din greu. Rînd pe rînd, am fost: vînzător de ciment în gara din Chapelle, cărător într-o oțelărie și magaziner la «Magazinele generale din Regiunile Libere». Cîștigam 72 de franci pe săptămînă, dar eram liber. În sfîrșit, cel puțin așa credeam, pînă în ziua în care, convins de argumentele mele, tatăl meu a decis să mă recomande unuia dintre prieteni, proprietarul unui garaj la Paris. Datorită garajului, m-am lăsat dus la «Folies Bergère» unde tata m-a prezentat lui Frèjol, administratorul teatrului, căruia i-a spus că sînt «mort» după teatru. Și astfel am debutat pe scenă. Asta se întîmpla în 1923. Eram figurant într-o revistă de music-hall în care Jenny Golde, Belly Reeves, Claude France și Habib Benglia erau vedetele, împreună cu Bach, care mi-a fost părinte în meserie și care nu se sfia să-mi dea sfaturile cele mai utile, dar și cele mai răutăcioase.

După revista de la «Folie» am făcut figurație într-o alta, de data aceasta la Vaudeville. Signoret, Marguerite Deval Spinelly erau în capul afișului. Apoi, am fost angajat la «Bouffes Marisiens» pentru un mic rol în opereta lui Marice Ivain, «Doamna cu decolteul».

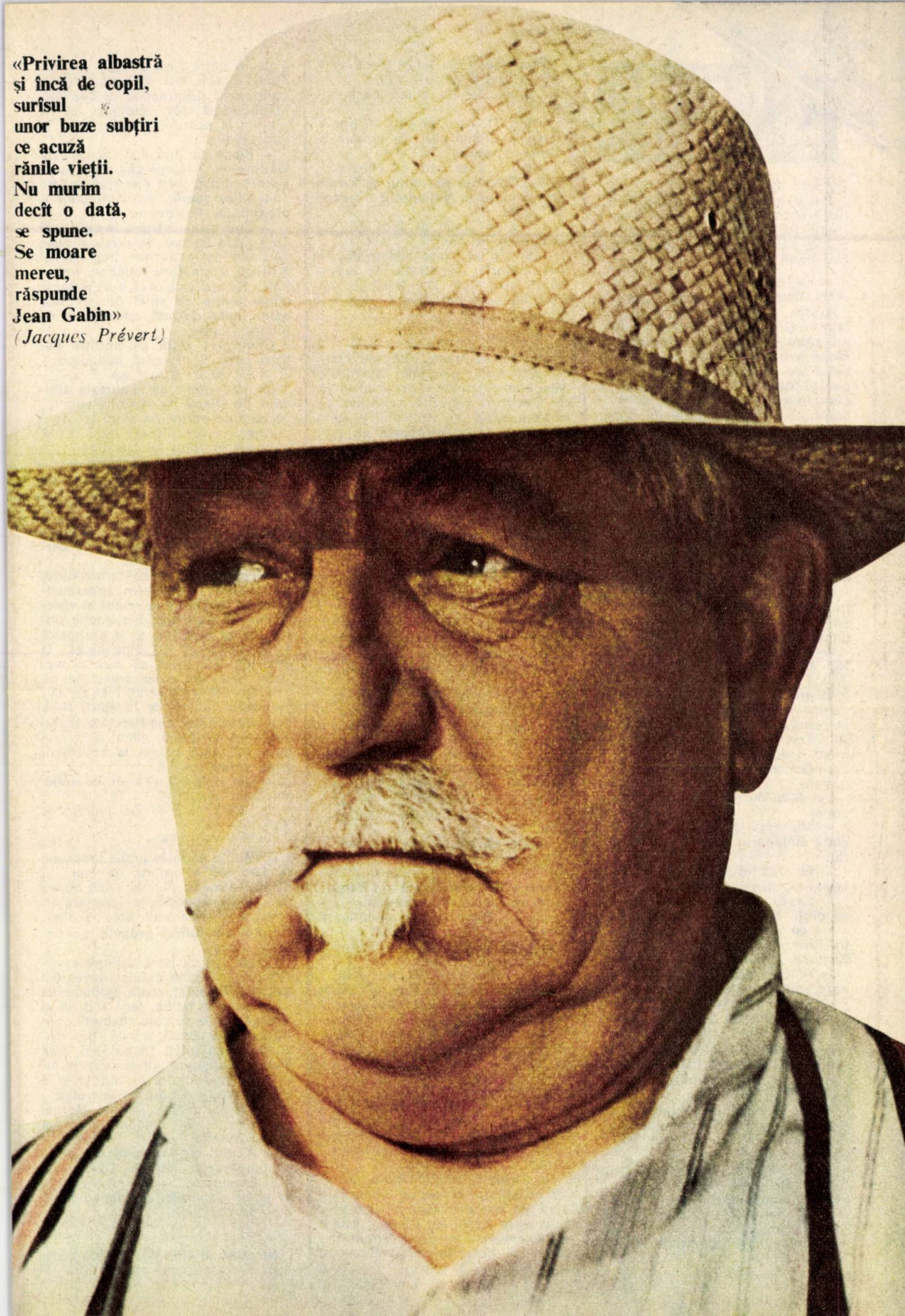
Serviciul militar m-a obligat să întrerup debutul meu de cîntăreț și să plec la Lorient, unde am fost înrolat în rîndul pușcașilor marini. După terminarea serviciului militar, am revenit la «Bouffes», mai întîi ca dublură, apoi ca interpret în opereta «Trei fete goale», în care am jucat pentru prima dată cu tatăl meu. Contractul terminîndu-se și rămînînd fără angajament, am încercat să schimb tactica. Mi-am încercat norocul de cîntăreț fantezist, asta înainte de a pleca în America de Sud, unde am jucat în toate cele douăsprezece operete de succes din acea epocă. La întoarcere am pornit-o din nou pe drumurile pariziene. De data asta am stat cîtva timp în Montmartre, jucînd cîteva roluri mici într-o serie de spectacole de varietăți de la «Moulin Rouge». Și, după ce am jucat în opereta «Flossie», am fost din nou partenerul tatălui meu în comedia «Arsène Lupin bancher». Era în 1930... și nu mă gîndeam atunci că nu voi mai urca pe scenă decît peste 20 de ani. Un eveniment cu totul neașteptat avea să orienteze cariera mea într-o altă direcție. Cinematograful sonor își făcea apariția. Mi s-a propus un rol într-un film.

L-am acceptat, fără să mă gîndesc că voi fi prins în angrenajul fără ieșire al filmului...

(din «Le film vecu»)

...«așa m-au prins în capcană...»

«Privirea albastră
și încă de copil,
surîsul
unor buze subțiri
ce acuză
rănile vieții.
Nu murim
decît o dată,
se spune.
Se moare
mereu,
răspunde
Jean Gabin»
(Jacques Prévert)



memoria cineaștilor

Marele duet

(Urmare din pag. 143)

Petrovicescu: Ești deștept! Pe artist trebuie să-l vezi acolo unde e rostul lui! La fața locului, adică. În public sau pe stradă, poate nu face doi bani!...

*

— «Văduva veselă»! traducere directă. Titlu de mare succes! Comand costume și decoruri la Viena!... — (spune Grigoriu, în picioare la biroul lui, către Leonard, tot în picioare și Elena așezată în fotoliu.) Îl aduc pe șeful de orchestră Robert Frank, pentru toate operetele vieneze, după cum m-a sfătuit Lehar — că mi-a scris. (Arată cu degetul un punct pe birou). Ca și pentru cele franceze, de altfel, mă gîndesc să iau un specialist! Cu timpul voi da extinderе și ansamblului. Am proiecte mari! — pentru operetă — conchide Grigoriu foarte animat.

— Ești de felicitat, nașule! Îți urez succes! Fina s-a achitat cu un compliment și o urare.

— Pe Danillo... îl cînt eu!?... — întreabă Leonard cu îndoială.

Grigoriu surprins de întrebarea lui Leonard, căruia nu intenționa să-i dea rolul, răspunde echivoc plimbîndu-se ușor.

— Ai?... ăăă... Măi fine... Deh! Nu se cam potrivește cu tine... Adică eu, n-aș vrea!? Dar tu ești încă prea ușurel — ca să zic așa — pentru rol. Danillo este un bărbat în putere. Mai voinic, mai spătos! Ai văzut pe neamț! Spune Eleno, n-am dreptate?

— Da, așa e Nicule, are dreptate nașul.

Lui Nicu nu i-a plăcut aprecierea soției.

— Mai ales că pe Camille o să-l cînte Băjenaru — întărește Grigoriu.

— Eu cred totuși că rolul...! insistă Leonard, așezîndu-se.

— Lasă... Pentru tine, am eu! Tot să cînți! Nu vreau să se spună că merg pe aceleași formule. Am, pentru tine! «Walzertraum» a lui Oscar Strauss, am...

— Walzertraum?! — tresare Leonard, plăcut surprins.

— Da! «Farmecul unui vals»! E la tradus. Și cîte și mai cîte operete. Nu pierzi nimic dacă nu joci pe Danillo. În timpul repetițiilor o să fiți la Paris. O să vedeți teatre, muzee... Nici n-o să te mai gîndești pe-aici și la Danillo mai puțin.

— Cu ce deschizi, nașule? — întreabă Elena ca să schimbe sensul discuției. Leonard nu pare totuși «în apele lui».

— Cu «Azilul fecioarelor» de Suppé. Pe urmă, aia a lui Gilbert... «Fata blănișeusei»! Și, reluări.

Intră nașa cu aerul aferat de amfitrioană:

— Haideți la masă! că a venit toată lumea. Poftiți!

Nașa a ieșit. Se ridică Elena, apoi Nicu, urmărit de un gînd:

— Și pe Danillo, cine-l joacă nasule?

— Iar...?! — exclamă nașul, oprindu-se la primul pas. Te urmărește muntenegreanul!

— Nu..., doar așa, ca chestie.

— ...Cred c-o să-l atrag pe Vasile Toneanu, de la Național. E o treabă de făcut.

— Păi, nu cîntă! Și dacă are putină voce, e bas!

— Ei... o să cînte mai puțin... îi mai coborîm partitura... (îl antrenează spre ușă). Dar înțelegi... reprezintă bine personajul... are publicul lui...

*

La Parc se repetă «Văduva veselă». E în ajunul generalei, dimineața. Mișcarea obișnuită în astfel de situații. Decoruri, recuzită, costume. La pupitru șeful de orchestră e atent la scenă, unde se repetă un moment din operetă, între Margareta Dan, Vasile Toneanu și Ion Băjenaru. În grădină cîțiva obișnuiți ai repetițiilor și actori sau coriști cărora nu le-a venit rîndul. De aceea vedem și pe Gheorghiu și pe Petrovicescu privind repetiția. Desigur poate fi și Grigoriu și regizorul.

— Tot Leonard o să joace pe Danillo... — mormăie Petrovicescu.

Gheorghiu îl privește oarecum amorf:

— Cum o să-l joace Leonard? Visezi? Premiera e peste două zile și el e încă la Paris.

— Ei și! Într-o săptămînă se întoarce.

— Întoarcă-se sănătos! Dar rolul? Cînd îl învață?

— L-am copiat eu în secret și i l-am dat cînd a plecat!

— ...?... Chiar așa! Ce, o să-l schimbe Grigoriu pe Toneanu din rol? Rău așa, nu e. Și are contract! Aduce lume, ăsta, dom-le! Te joci? Tocmai acum, cu concurența expoziției?

— N-o să aducă nici o lume! — afirmă Petrovicescu convins. Și se vor lăsa amîndoi păgubași, și Toneanu, și Grigoriu. Dacă n-o fi așa... Simt eu... cum o să devină...

— ...?... Simți tu! — persiflează Gheorghiu. Tu simți totul!

— Chiar și în plus! — relansează Petrovicescu.

— ?... (pișcător) Și nu arăți.

Peste această imagine, un afișar trage cu bidineaua cu cocă și așterne un afiș anunțînd premiera «Văduvei vesele» cu Vasile Toneanu — artist de la Teatrul Național.

*

Este pe înserat. La casa de bilete a teatrului de la Parc vedem o oarecare mișcare. De asemenea cupeuri și trăsuri care opresc în jurul intrării.

La portița la care stă scris «Intrarea artiștilor», vedem pe Gheorghiu oprit pe pasul intrării, privind edificat spre casa de bilete... Apare și Petrovicescu din urmă. Gheorghiu printr-un gest de mîini elocvent, exprimă către amic situația de fapt. Petrovicescu, fără alt gest, ridică o sprînceană contractînd pe cealaltă. (Trebuie să dăm impresia că ne referim la prezența lui Toneanu în spectacol).

— Place la lume!... recunoaște Gheorghiu. Aleargă să-l vadă. Astă seară e public deja mai mult ca ieri.

— Mîine seară... probabil, plin! — presupune Petrovicescu.

— Unul ca el, în trupă, te salvează! Te scoate la mal. Și, oricît ai zice, serbările din expoziție atrag public. Artificii, scamatorii, tobogan, waterhut!... Nu mai vorbim că n-au deschis atîtea teatre de vară! Și cu toate astea, uite! (Arată spre casa de bilete): Lume!

Gheorghiu intră pe portiță. Petrovicescu îl urmează adăugînd:

— S-a aflat că joci tu!

Un panoramic ne lămurește afluența. Pe afișele cu «Văduva veselă» pe care ne oprim, un strai lat, de-a curmezișul lor, anunță: «Cu d! N Leonard în rolul lui Danillo».

N.B. În timpul conversației dintre aceștia doi, mai intră o persoană-două pe portiță.

*

Scenă importantă din «Văduva veselă», cîntată de Leonard cu partenera Margareta Dan.

Succesul pare să se consolideze. Spectatorii și mai ales spectatoarele sînt fascinate de vocea și «prezența» lui Leonard. Satisfacție observăm și la actori și la orchestră și la mașiniști și, bineînțeles, la director. Cu toate că nici el, nici soția tenorului n-au crezut în el.

— Deh! M-am înșelat! Trebuia să-i dau rolul lui, de la început. N-aș fi avut nici atîtea zile Parcul gol!... — șoptește Grigoriu către soția lui Leonard, care privea la spectacol lîngă prima culisă.

— Mai vinovată sînt eu, ca soție. Nu l-am susținut!

— ...Bine că n-ați mai întîrziat la Paris.

*

(«Văduva veselă» grație tenorului N. Leonard a obținut un mare și durabil succes. Numai după cîteva zile de la apariția lui Leonard în spectacol, «Parcul» este asaltat. Bufetul din fundul grădinii gemea. Mare dever).

Într-una din seri, la finele spectacolului, pe cînd publicul ieșea din grădină, la bufet, mare aglomerație de... pahare, halbe, țapi, farfurii și alte ustensile pe care chelnerii continuau să le aducă, la încă două mese de lîngă bufet (nestrînse), fără scaune deasupra, cîțiva cetățeni întîrziați. Unul dintre ei, singur la o masă, zice jupînului de la bufet:

— Merge treaba, jupîne! Merge!

— Strună! Se omoară lumea la mine, dom-le!

— Acum, cu expoziția, vin mulți din provincie. Atrație! Deh!...

— Expoziția!... — mormăie cel care spăla paharele, exclamînd apoi: Leonard! atrație.

*

Ne aflăm în anul 1912. O fotografie

pe ultima pagină a unei reviste bucureștene reprezintă pe Leonard și Florica Cristoforeanu în rolurile principale, dintr-o operetă a timpului. «Dama în roșu» de Witenberg, ar fi cea mai indicată. Florica Cristoforeanu intrînd în rolul titular în locul lui Jenny Apăteanu. În acea vară s-au mai jucat: «Suzana», «Eva» «Dușmanul femeilor», «Fifi în taximetru» și altele. Revista este răsfoită de o femeie pe care n-o vedem, așezată la o măsuță de mijloc. Mîna femeii întoarce și ultima pagină (Coperta a doua). Pe aceasta vedem desen sau foto, o scenă de război între beligeranți, titrată: «Italienii au reînceput bombardarea Dardanelelor. Turcii închid strîmtoarea». Ne apropiem de dată sus, și citim: 11 august 1912. Personajul invizibil n-a insistat să privească, a lăsat revista pe măsuță și s-a ridicat.

*

Unui magazin de galanterie bărbătească i se pune o nouă firmă: «Leonard» (autentic).

*

E o dimineață frumoasă de august. Leonard coboară spre Parc, ținînd o mînă în buzunar și în cealaltă o gazetă. Venea la repetiție în pas normal, cu pălăria de pai puțin pe o parte. În fața porții principale de intrare, ceva mai la o parte, la vreo 6—7 pași, o tînără fată, îmbrăcată simplu dar curat, sta nemișcată, cu privirea fixă, spre cel ce venea. Apropiindu-se de intrare, atenția lui Leonard e atrasă de această tînără cu chip frumos și îmbujorat, ai cărei ochi ca de porțelan îl însoțeau necontenit, fără cea mai mică mișcare sau gest. Leonard se îndrepta spre intrare, dar parcă ceva îi reține pașii. Oprindu-se, rămîne o secundă locului, apoi se întoarce către fată, întrebînd-o politicos, precum îi era firesc:

— Așteptați pe cineva?

— (după o clipă de revenire, ea din extaz): Pe dumneavoastră! — răspunde fata cu oarecare promptitudine. Lui Leonard i s-a mai întîmplat și alte scene de gen... De data aceasta însă, faptul i se pare ceva nou, neobișnuit.

— Pe mine?

— Da. De două ore stau aici.

— (cu accent de vinovăție): Nu știam... repetiția e la zece, mă scuzi...

— Nu face nimic. Am mai văzut artiști trecînd...

— (ducîndu-se ușor spre fată) Aăăă... Cine ești dumneata?

— Maria?

— Maria? Și mai cum?

— Deocamdată, atît.

— ...Atît?! — Leonard s-a oprit lîngă fată. E frumoasă. Are o prospețime de fecioară. Ea pare că bravează momentul, el mai puțin. Totul măsurat în clipe, pentru tenor, căci își regăsește repede prezența și cuvîntul.

— Ai pornit cam devreme de acasă, domnișoară Maria... Atît.

— De-aseară.

— (cu surprindere)... De-aseară? ...Păi... unde stai?

Leonard, un fenomen artistic nerepetat pînă azi

— (simplu) La Iași.

— (parcă n-a auzit bine) Unde?

— La Iași! Nu mai puteam, trebuia să vă văd! Cum sînt încă în vacanță, am luat trenul și am venit.

Leonard rămîne un moment suspendat «Fetița asta glumește?»

— Și părinții dumitale?

— Nu-mi pasă... — răspunde fata cu aerul isteț.

Leonard nu era o «haimana», un om lipsit de caracter. Din contră, avea un spirit curat și ocrotitor. Prin aceasta se și explică urmarea acestei întîmplări romantice.

— Aă... Stai fetițo dragă, că nu-i tocmai așa!

— Știu. E cam pe de-lături.

— Le-ai spus cînd ai plecat?

— Nu!

— Cum, nu?!

— Asta ar fi cum ai pune deșteptătorul să sune.

— E grav răău! (O ia de mînă ducînd-o cu el). Vin fuga să le dai o telegramă să-i liniștești! Săraacii!

În acest moment, actorul Gheorghiu, care îl salută, cobora la Parc. Leonard, lăsă o clipă fata să-i spună ceva grabnic acestuia (adică să-l scuze la repetiție pe un motiv oarecare). Gheorghiu, cu un gest de mînă îl asigură să n-aibă grijă. Leonard revine grabnic la Maria, continuînd cu ea drumul.

— Ai vreo rudă la București.

— Am o mătușă.

— Unde locuiește?

— Acum, e la cimitir...

— ...Pleci cu primul tren!

— Sînt urîtă?

— Nu! Ești chiar frumoasă...

— Atunci?

— Atunci... pleci!

— Plec. Dacă mă iubiți!

— (Oprindu-se cu ea) Așa... pe nepusă masă?

— Ce, vă trebuie alimentație pentru asta?

— ?...

— Eu cum vă iubesc?!

— Și dacă eu nu te iubesc?...

— Plec, dar pe sub roate!

Leonard e depășit. Plăcut, bineînțeles. O reia mut de mînă smucind-o după el.

*

La poștă, așezați la o masă de scris, Leonard și Maria. Primul privește pe foaia de hîrtie din fața secundei, care termină de scris adresa.

Maria: Gata cu adresa.

Leonard: Acum ce le scrii?

Maria privește spre Leonard, fără complicații.

— Adevărul! Mă-ntorc deseară. Plecat București. Întîlnit Leonard.

Leonard tresare:

— Nu se poate! Ești copil? Vrei să iasă vreun scandal?

— Atunci, ce să le scriu?

Leonard ia hîrtia și tocul din mîna Mariei, să scrie el. Se gîndește puțin și începe anunțînd vocal:

— «Condus gară colegă. Urcat bagaj. Plecat tren. Rămas vagon. Colega invitat capitală. Mă întorc deseară. Sărutări. Maria»

— Așaa... aș putea să mă-ntorc și mîine...

Leonard, punînd sugativa pe telegramă, răspunde concis:

— Nu, nu! Te-ntorci astăzi!

Leonard se ridică cu telegrama. Maria îl secondează complimentîndu-l cu subînțeles:

— Vă pricepeți să le ticluiți... (a indicat telegrama).

— (se apără) Nicicum! E un text dintr-o operetă.

■

Elena Solovei — **eroina principală din două filme de referință:** *Sclava iubirii* **și** *Piesă neterminată pentru o pianină mecanică*, **ambele regizate de Nikita Mihalkov**